CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 283

ENERO 1974

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

283

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 283 (ENERO 1974)

Páginas

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: ANGELA CORT.

CONTRIBUCION A LA HISTORIA DEL COPERNICANISMO EN ESPAÑA

A Isaura.

En las líneas que siguen intentamos aportar algunas datos y reflexiones para una historia de la introducción y difusión de la teoría copernicana en España en los siglos XVI, XVII y primera mitad del XVIII. Aunque, para ser precisos, nuestro objeto no es tanto la teoría copernicana, tal como aparece en la obra de Copérnico, como el *copernicanismo* o la *revolución copernicana,* entendiendo como tal el proceso de sustitución del mundo finito y jerárquicamente ordenado de Aristóteles y de la Edad Media por un universo infinito, regido por las leyes de la mecánica clásica. En este proceso la obra de Copérnico ocupa, sin duda, un lugar privilegiado: es la premisa o el punto de partida. Sin embargo, serán necesarias varias generaciones de científicos para que la concepción del universo anunciada en la obra de Copérnico quede plenamente configurada. Por ello, lo que intentamos con este trabajo es ver, a través del estudio de algunas obras o acontecimientos significativos, en qué medida este proceso, al que hemos aludido como *revolución copernicana,* se reflejó en España.

Estudiaremos, en primer lugar, el copernicanismo en la España del siglo XVI y primer tercio del XVII hasta la condena por la Inquisición romana en 1633 de todo el sistema copernicano. En segundo lugar, desde esta última fecha hasta mediados del siglo XVIII.

I

En la España del siglo XVI, «heredera del brillante papel que había desempeñado dentro del saber astronómico a lo largo de la Edad Media, desde Azarquiel y Alfonso el Sabio hasta Abraham Zacuto» (1), el interés por la astronomía se mantuvo vivo, alimentado sobre todo por las demandas procedentes de la náutica, la cosmografía cartográfica y la astrología. Y si bien puede hablarse de una decadencia

(1) López Piñero, J. M.: «Galileo en la España del siglo XVII», *Bol. Soc. Esp. Hist. Med.*, 5, 51-58 (1965), p. 53.

en España, desde el siglo XV, de la astronomía teórica (2), esta decadencia fue en gran parte un desplazamiento del interés hacia la resolución de los problemas prácticos que la cosmografía y la náutica planteaban. No debe olvidarse en este sentido el papel dominante desempeñado por España en el siglo XVI en estas dos disciplinas. No obstante, y aunque cada vez más en relación con sus aplicaciones prácticas, la astronomía siguió cultivándose en nuestro país, y a pesar del avance de la Contrarreforma y del aislamiento ideológico, simbolizado en el famoso decreto de Felipe II de que los españoles estudiaran o enseñaran en otros países, España se mantuvo abierta a las innovaciones en el campo de la astronomía hasta el siglo XVII. Muestra evidente de lo que hemos dicho es precisamente la favorable acogida que se dispensó a la obra de Copérnico, reflejada en primer lugar en las Constituciones de la Universidad de Salamanca.

En los Estatutos de la Universidad de Salamanca de 1561, en el título relativo a la cátedra de astrología, leemos:

> En la Cátedra de Astrología, el primer año se lea en los ocho meses *Esphera y Theoricas de planetas* y unas tablas, en la substitución *Astrolabio.*
>
> El segundo año, seys libros de Euclides y Arithmetica, hasta las raíces cuadradas y cúbicas, y el *Almagesto,* de Ptolomeo, o su epítome de monte regio, o Geber o Copérnico, al voto de los oyentes, en la substitución *La esphera.*
>
> El tercer año Cosmographia o Geographia... (3).

El hecho es verdaderamente notable si tenemos en cuenta que la Universidad de Salamanca fue probablemente la única Universidad de Europa que incluyó a Copérnico en sus Constituciones (4). No obstante, no debemos supravalorar este hecho, y ello por varias

(2) Véase Millás Vallicrosa, J. M.: «Nautique et cartographie de l'Espagne au XVI^{e} siècle». *La science au seizième siècle,* París, Hermann, 1960, pp. 20-47.

(3) Esperabé Arteaga, E.: *Historia de la Universidad de Salamanca,* I, Salamanca, 1914, pp. 217 y ss., transcribe dichos estatutos, que llevan el título: *Estatutos hechos por la muy insigne Universidad de Salamanca,* 1561. También Sánchez Pérez, J. A.: *Las matemáticas en la biblioteca de El Escorial,* Madrid, 1929, pp. 309-310, reproduce el fragmento citado por nosotros. El texto dice exactamente: «... en la sustitución la esphera» y no, como erróneamente trascribe Vernet, J., en su «Copernicus in Spain», *Colloquia Copernicana, 1,* Wroclaw-Warszawa, 271-291 (1972), p. 275, «en la sustitución de la Esfera». La distinción es importante, ya que la equivocación le ha llevado al mismo Vernet a inferir que se sustituiría la Esfera de Sacrobosco por Copérnico si así lo decidían los estudiantes. La alternativa estaba entre Ptolomeo y Copérnico y la «sustitución» se refiere al período en que los catedráticos dejaban la enseñanza en manos de los sustitutos.

(4) Boas, M.: *The Scientific Renaissance 1450-1630.* Londres, 1972, p. 86. Boas atribuye el hecho de que España recibiera bien la obra de Copérnico a una «cierta perversidad del desarrollo intelectual», ya que España, según dicho autor, y al contrario que otros países, como Alemania, había estado anteriormente atrasada en los aspectos culturales y científicos. Afortunadamente, gracias a los trabajos de Millás Vallicrosa, Guy Beaujouan, Juan Vernet y otros, conocemos bien el importante papel desempeñado por la península Ibérica en la cultura técnica y científica de la baja Edad Media.

razones: en primer lugar, ignoramos si Copérnico fue efectivamente enseñado en Salamanca, ya que ningún testimonio ha quedado a favor de tal suposición Antonio Romaña ha querido ver en el copernicanismo de Zúñiga, del que más tarde hablaremos, una prueba demostrativa de que en la Universidad de Salamanca se enseñó el sistema de Copérnico, siendo Zúñiga discípulo del astrónomo que practicó dicha enseñanza (5). Sin embargo, el nombre de este misterioso astrónomo es una incógnita total. En 1561, fecha de los estatutos en cuestión, el catedrático de astrología era Hernando de Aguilera, del que lo único que sabemos es que fue canónigo de la iglesia mayor de Salamanca (6). De los libros de texto de astronomía impresos en esta época ninguno está escrito sobre bases copernicanas.

La inercia de la tradición pedagógica fue, de hecho, uno de los grandes obstáculos que se opusieron a la difusión del copernicanismo, y los profesores de astronomía enseñaban habitualmente el sistema de Ptolomeo tanto por costumbre como porque resultaba mucho más fácil presentar los fenómenos celestes tal como son vistos por un observador desde la tierra. Así, ya en el siglo XVII, Stevin, autor de la primera exposición científica del copernicanismo, después de la de Kepler —*Hypomnemata Mathematica,* Leiden, 1608—, admite todavía que la concepción y los métodos copernicanos son no más simples, sino más difíciles que los tradicionales, y no solamente porque invocan algo —el movimiento de la Tierra—, que contradice al sentido común y exige por parte de los alumnos un esfuerzo de abstracción para el que no están preparados, sino porque la explicación de los fenómenos como puras apariencias producidas por una combinación de los movimientos planetarios con el de la Tierra es más complicada que la que da la astronomía geocéntrica. Así, dicho autor estima que la teoría copernicana no puede enseñarse más que al final de los estudios. Vemos, pues, a los copernicanos, con una perfecta buena conciencia, enseñar la astronomía de Ptolomeo, como lo hará todavía Galileo en Padua (7). Todo esto nos hace sospechar que el sistema de Copérnico no fue, de hecho, enseñado en Salamanca. Lo cual, desde luego, no anula la importancia de la presencia de la obra de Copérnico en las Constituciones, como síntoma del interés que existía en España hacia las novedades astronómicas, en función sobre todo, y como venimos diciendo, de la cosmografía y la náutica, y en

(5) Romaña Pujo, A.: «La difusión del sistema de Copérnico». *Euclides, 4,* 3-13, 164-174, p. 8.

(6) En los estatutos de la Universidad de Salamanca de 1561 consta Hernando de Aguilera como catedrático de astrología.

(7) Véase Koyre, A.: «La revolución copernicana», en Taton, R.: *Historia general de las ciencias,* II, Barcelona, Destino, 1972, pp. 85-86.

el caso de la Universidad de Salamanca, también con vistas a la reforma del calendario, en la que, por cuestiones de prestigio, Felipe II probablemente desearía que dicha Universidad desempeñase un importante papel (8).

En el siglo XVI, el reconocimiento de la obra de Copérnico raramente fue acompañado de la adopción del núcleo central de su teoría: el heliocentrismo como expresión de la verdad física del universo. Como señala Koyré, «la obra fue muy admirada —contra lo que esperaba Copérnico—, y se tomó de ella tal o cual método de cálculo; su nombre apareció a menudo acompañado de epítetos, como "segundo Ptolomeo"; pero pocos le siguieron. Además, entre los que lo siguieron hay que distinguir los que adoptaron el copernicanismo como una técnica matemática nueva y superior a la de Ptolomeo, utilizándolo para la construcción de tablas y para el cálculo de las efemérides, de aquellos otros que aceptaron el heliocentrismo como expresión de la verdad física del universo, así como de aquellos que situaban en paridad de *hipótesis* la astronomía copernicana y el sistema de Ptolomeo» (9). La actitud de la Iglesia Católica hasta el siglo XVII fue precisamente la de aceptar el copernicanismo como una nueva técnica dentro de la astronomía matemática e ignorar las consecuencias heréticas de éste. Ello contribuye a explicar que el avance de la Contrarreforma en España no afectara esencialmente a la difusión del copernicanismo. Así, si en el *Indice* del inquisidor Gaspar de Quiroga de 1584 se condena y expurga a Erasmo Reinhold por sus notas a las *Theoricae novae planetarum*, de Peuerbach (10), esta condena tiene más relación con la astrología judiciaria que con la astronomía, y ni el *De revolutionibus*, de Copérnico, ni las *Tablas Pruténicas*, de Reinhold, aparecen en dicho *Indice* (11). Por ello, los astró-

---

(8) Entre las cartas de Felipe II a la Universidad de Salamanca que transcribe Esperabé en la obra citada figura una, fechada en Madrid, 22 abril 1577, cuyo texto es: «Al Rector, etc. Envía un breve de su Santidad y un tratado, y encarga que se nombren personas convenientes para entender en la reforma del Calendario.» La participación española en la reforma del calendario fue muy importante. Así, en la Comisión que nombró el Papa figuraban tres españoles: Pedro Chacón, Juan Salón y Juan Ginés de Sepúlveda. De éstos, el único que enseñó en Salamanca y, según Picatoste, en su *Biblioteca científica española del siglo XVI*, Madrid, 1891, pp. 69-70, por muy poco tiempo, fue Pedro Chacón.

(9) Koyre, A.: *Op. cit.*, p. 82.

(10) Según Peset Reig, M., y Peset Reig, J. L., en *El aislamiento científico español a través de los índices del Inquisidor Gaspar de Quiroga de 1583 y 1584.* Instituto Español de Historia Eclesiástica, Roma, 1968, p. 37.

(11) En las Constituciones de la Universidad de Salamanca de 1625, en la parte referente a la cátedra de matemáticas y astrología, que es una transcripción literal de la reforma de Juan de Zúñiga de 1594, leemos: «El segundo quadrienio léase a Nicolás Copérnico y las tablas Pruténicas en la forma dada; y en el tercero quadrienio a Ptolomeo y así consecutivamente: En la sustitución lea la gnómica...» Prueba evidente de que ni el *De revolutionibus*, de Copérnico, *ni las Tablas pruténicas*, de Reinhold, fueron afectadas por dicho índice.

nomos y cosmógrafos españoles —y portugueses— no tuvieron ninguna dificultad en adoptar la teoría copernicana; sin embargo, dicha adopción tuvo un carácter fundamentalmente pragmático, respondiendo generalmente a la primera de las tres posturas más arriba apuntadas, es decir, el copernicanismo como una técnica matemática nueva, superior en muchos aspectos a la de Ptolomeo y utilizable para la construcción de tablas y el cálculo de efemérides.

Las primeras menciones a Copérnico las encontramos en la obra del matemático y astrónomo portugués Pedro Núñez (1492-1577), quien en su *Arte atque ratione navigandi* (12) comenta algunos aspectos técnicos del *De revolutionibus,* criticando que Copérnico, intentando restablecer la casi olvidada astronomía de Aristarco de Samos acerca del movimiento de la Tierra y la inmovilidad del Sol y de la octava esfera por el método, bases y demostraciones de Ptolomeo, dedicase escasa atención a las propiedades de los triángulos y cometiese errores concernientes a los triángulos esféricos y rectilíneos. En otro lugar cita a Copérnico acerca del problema de la doble trepidación. Pero, en general, Núñez se inclina hacia Ptolomeo y las *Tablas Alfonsinas,* a las que reivindicará contra las críticas de la época (13).

El, al parecer, también portugués Vasco de Piña escribió en 1582 una obra titulada *Traslado del regimiento y declinaciones solisticas y polares...* (14), en la que se propuso corregir las declinaciones del Sol con arreglo a las tablas de Copérnico, porque juzgaba anticuadas las de don Alfonso. Esta obra estaba dedicada a Alfonso Rodríguez de Noriega, «piloto de las Indias y vecino de Sevilla». Por estas fechas (1582) la obra de Copérnico debió de circular entre los cosmógrafos y tratadistas de náutica de la Casa de Contratación de Sevilla, que utilizaron ampliamente tanto las tablas contenidas en el *De revolutionibus* como las *Tablas Pruténicas,* de Reinhold. Así, Rodrigo Zamorano (1542), catedrático de cosmografía de la citada institución, en su *Compendio de arte de navegar,* Sevilla (1582), en el prólogo cita a Peuebarch, Regiomontano, Werner, Copérnico y Reinhold, a quienes dice haber utilizado para la tabla de la declinación del Sol. Sin embargo, la cosmología de Zamorano en su *Arte de navegar* es completamente tradicional: hace una exposición medieval de la esfera (elemental y celeste), explica la teoría de los cuatro elementos, etc.

---

(12) *De arte atque ratione navigandi libri duo, o inquorum priore tractantur pulcherrima problemata...; quibus varia rerum astronomicarum phaenomena circa celestium corporum motus explorare possimus.* Coímbra, 1546. Se reimprimió en Basilea en 1566 y en Coímbra en 1573.

(13) Según Thorndike, L.: *History of Magic and experimental Science.* 3.ª ed., VI, New York, CUP, 1959, pp. 35-36.

(14) Picatoste: *Op. cit.,* p. 255.

También en la Academia de Matemáticas, fundada en Madrid por Felipe II (1583) y dirigida por Juan de Herrera, debió de figurar entre los textos de astronomía utilizados el *De revolutionibus*, de Copérnico. Así lo sugiere la carta que en 1584 escribió Herrera a Cristóbal de Salazar, embajador interino en Venecia, solicitándole, entre otros libros científicos, *Copérnico en vulgar* (15). Vernet señala que de esta petición de Herrera de una edición en lengua *vulgar* de la obra de Copérnico, siendo Herrera un buen lullista, familiarizado con el latín, puede deducirse el deseo de éste de hacer el *De revolutionibus* accesible a los estudiantes (16).

Pero el caso más interesante de todos para la historia del copernicanismo en la España del siglo XVI lo constituye, sin duda, el monje agustino Diego de Zúñiga (1536-1598?). En contraste con la actitud pragmática de los astrónomos, que, en general, como hemos dicho, utilizaban las técnicas y las tablas de Copérnico, pero silenciaban el problema cosmológico del copernicanismo o se mantenían adheridos a la concepción tradicional del mundo, Zúñiga planteó abiertamente en dos de sus obras: *In Job Commentaria* y *Philosophia prima pars,* las aplicaciones teológicas y filosóficas del *De revolutionibus.* En *In Job Commentaria,* a propósito de un versículo del libro de Job, en donde éste decía refiriéndose a Dios: «Conmueve la Tierra de su lugar y hace temblar sus columnas», expuso la superioridad de la teoría de Copérnico para explicar el movimiento de los planetas y los diversos fenómenos de observación astronómica y trató de mostrar que el movimiento de la Tierra no es contrario a las Sagradas Escrituras (17). Este pasaje de la obra de Zúñiga es bien conocido y ha sido ampliamente citado por los historiadores de las ciencias, sobre todo, en relación con la condena del heliocentrismo por la Inquisición romana en 1616, en la que figura el libro de Zúñiga, junto a la propia obra de Copérnico, para ser expurgado (18). Ignoramos, sin embargo, qué efecto tuvieron en su época las afirmaciones de Zúñiga de que «el movimiento de la Tierra no es contrario a las Sagradas Escrituras» y que «verdaderamente no hay ningún pasaje en

(15) Picatoste: *Op. cit.*, p. 148.

(16) Vernet, J.: *Op. cit.*, p. 275.

(17) Zúñiga, D.: *Eremitae Augustiniani in Job commentaria*... Toledo, 1584, pp. 205-207.

(18) «Et quia etiam ad notitiam praefatae Congregatione pervenit, falsam illam doctrinam Pythagoricum, Divinae Scriptura omnino adversantem de mobilitate Terrae, et immobilitate Solis, quam Nicolaus Copernicus De revolutionibus Orbium Coelestium, et Didacus Astunica in Job etiam docet; jam divulgari, et a multis recipi [...]. In quorum fidem praeseus Decretum manu et sigillo illustrissimi, et Reverendissimi D. Cardinalis S. Caeciliae Episcopi Albanensis signatum of munitum fuit die 5. marti 1616. Romae ex Typographia Cam. Agost. anno 1616.» El texto lo hemos tomado de una carta de Mayáns, editada por Peset Llorca, V., en «Acerca de la difusión del sistema copernicano en España». *Actas II Congr. Esp. Hist. Med.*, I, Salamanca, 1965, pp. 309-324 y 318.

las Sagradas Escrituras que hable tan claramente de la inmovilidad de la Tierra como habla éste de su movimiento» (19). Al parecer, tuvieron muy escaso o nulo eco; los filósofos continuaron repitiendo estérilmente el discurso aristotélico e ignorando a Copérnico y los astrónomos siguieron utilizando a éste sin plantearse el problema de la verdad física del heliocentrismo. Un autor como Francisco Valles, una de las máximas figuras médicas del Renacimiento español (20), claramente abierto a las novedades científicas, escribiría en su *Sacra philosophia* (1588) «una refutación de Copérnico» basada en la contradicción del movimiento de la Tierra con las Sagradas Escrituras. La respuesta a Zúñiga fue, pues, un profundo silencio (21).

En 1597, trece años después de la publicación de *In Job Commentaria*, apareció *Philosophia prima pars* (22), la segunda de las obras de Zúñiga que hemos citado arriba. Esta obra es un tratado de filosofía con el que nuestro monje agustino se proponía ofrecer un libro que explicara esta ciencia —la filosofía— guardando los límites propios de ella y sin entremeterse en la jurisdicción de ninguna otra disciplina. De aquí el enorme interés que en relación con nuestro tema tiene esta obra, pues su lectura nos descubre a un filósofo de formación fundamentalmente escolástica, pero con una actitud claramente favorable al sistema de Copérnico —como vimos arriba—: discutir la verdad de dicho sistema en el marco de un discurso que se pretende estrictamente filosófico y ¡declarar absurdo el movimiento de la Tierra!

¿Qué motivó este cambio de actitud en Zúñiga? Obviamente, podemos pensar en la intervención de factores externos, pero éstos no son en absoluto evidentes. Como anteriormente hemos señalado, en la época en que escribió Zúñiga su obra el *De revolutionibus* circulaba libremente en nuestro país y ninguna prohibición oficial pesaba sobre él. Los argumentos *ex auctoritate Scripturae sanctae* cobraron

---

(19) Zúñiga, D.: *Op. cit.*, p. 207: «Denique nullus dabitur scripturae sacrosanctae locus, quitam aperte dicat terram non moveri quam hinc moveri dicit.» En el mismo pasaje de la obra citada, Zúñiga hizo figurar al margen: «Motus terrae non est contra scripturam.»

(20) Según López Piñero, J. M., en «Química y Medicina en la España de los siglos XVI y XVII», *Cuad. Hist. Med. Esp.*, 11, 17-54, Salamanca, 1972, pp. 20-21.

(21) Valles, F.: «Copernici reprehensio», en *Scripta sunt physice in libris sacris, sive de Sacra Philosophia*, Lyon, 1588, p. 436. La primera edición de la obra es de 1587.

(22) Esta obra, según Picatoste, despertó el interés de Sanz del Río, quien, no obstante y según sus propias palabras, no tuvo tiempo para leer más que algunas cuestiones generales. El único análisis que existe de la *Philosophia prima pars*, de Zúñiga, es el que incluye Solana, M., en su *Historia de la Filosofía española*, 3, Madrid, 1940, pp. 239-256. Análisis, por otra parte, muy superficial. Así, por ejemplo, lo único que interesa a dicho autor de la cosmología de Zúñiga es lo que éste dice sobre la materia prima y el tiempo. Respecto del copernicanismo, Solana se limita a consignar que Zúñiga habla del sistema de Copérnico al tratar *De totius mundi constitutione*.

su fuerza en el siglo XVII, sobre todo a partir del proceso de Galileo; en el siglo XVI estos argumentos se añadían a los argumentos físicos para confirmarlos, pero éstos eran suficientemente fuertes en sí mismos como para que el movimiento de la Tierra apareciese como inconcebible y absurdo. Como señala Koyré, «éste (el movimiento de la Tierra) contradecía no sólo al sentido común, sino también a una tradición filosófica bien establecida y bien arraigada, en la que se introducía como un cuerpo extraño» (23). Por ello, a nuestro juicio y como trataremos de mostrar presentando algunos pasajes del texto de Zúñiga, nuestro monje agustino, que con tanta agudeza había rebatido los argumentos basados en las Escrituras, no pudo, sin embargo, superar los poderosos obstáculos filosóficos que se oponían al copernicanismo. Tarea, por otra parte, imposible antes de que Galileo fundara la nueva física e hiciera el movimiento de la Tierra *filosóficamente razonable.*

Veamos, pues, el texto de Zúñiga, sobre todo los capítulos cuarto y quinto del libro V de la física, donde nuestro autor expone su teoría de los elementos y su cosmología (24). En el capítulo cuarto, tras explicar la teoría aristotélica de los elementos, dice:

> La doctrina de éste (Aristóteles), aunque está implantada, no me convence. En primer lugar, porque juzgo que es absurdísimo que el globo ígneo rodea toda la superficie de la Tierra. Pues, o aquel fuego tiene la misma naturaleza que éste, del cual nos servimos en estas partes inferiores, u otra [...]. Pero si otra es la esencia y naturaleza de éste que la del fuego que conocemos, de modo que ni luce ni quema, que expongan a qué fuego se refieren [...]. Y no conocemos ninguna utilidad que aquel globo ígneo aporte a la totalidad de las cosas. Además, vemos a las partes de la Tierra moverse hacia abajo de otro modo que las del fuego, ya que las partes de la Tierra son llevadas con tanto mayor ímpetu cuanta mayor longitud (recorren). Con el fuego, sin embargo, no ocurre lo mismo, ya que rápidamente estalla y luego se debilita y languidece, con lo cual se demuestra que es estimulado antes por la fuerza que por la naturaleza... (25).

---

(23) Koyré, A.: *Op. cit.*, p. 85.

(24) Los títulos de los capítulos son: «De elementis» y «De totius mundi constitutione».

(25) Zúñiga, D.: *Op. cit.*, fol. 227V y 228R: «Quam doctrinam licet eius penitus insita et vetusta sit opinio, ego mihi non persuadeo. Primum quod globus igneus totum complectatur orbem terrarum absurdisimum esse iudico. Nam vel ignis ille eaudem habet naturam, quam is, quo in istis inferioribus partibus utimur, vel aliam [...]. Quod si alia est eius vis, atque natura, quam ignis quem cognoscimus, ut neque luceat, neque adurat. Exponant qualem ignem significent [...]. Neque, ullam cognoscimus utilitatem, quam rerum globus ille igneus afferat universitati. Tum quod alio modo terrae partes deorsum moveri cernimus, quam ignis partes Terrae partes quo longius eo maiori impetu feruntur: ignis vero non item. Siquidem celeriter erumpit et deinde debilitatur, atque, lanquescit. Quo declaratur vi potius, quam natura incitari...»

Si comparamos este texto de Zúñiga con otro tomado del *De revolutionibus,* donde Copérnico dice hablando también del fuego:

> Y los que caen, al principio tienen un movimiento lento, cuya velocidad aumenta con la caída, mientras que, por el contrario, advertimos que este fuego terrestre (el único que podemos observar), llevado hacia lo alto, inmediatamente comienza a apagarse, como confesando la causa de la violencia de la materia terrestre (26),

advertimos ya la influencia en Zúñiga de la lectura de Copérnico.

Una vez «establecido que no hay ningún globo de fuego que rodee toda la Tierra, y que el fuego no está entre los elementos de la naturaleza, como que él mismo se alimenta de pasto, y que no puede permanecer ni un poco de tiempo sin alimento» (27), y tras discutir si el aire, el agua y la tierra son o no cuerpos simples —lo que niega—, procede Zúñiga a exponer la «constitución de todo el universo». «Las partes del mundo son el éter, el aire, el agua y la tierra. Llamo éter a todo el cielo, no sólo porque es movido por una permanente agitación, como dice Aristóteles, sino también a causa del ardor que el Sol y los astros encendidos por el Sol dan a éste en otras partes del mundo» (28). Negada la esfera del fuego, la única fuente de luz y calor, para Zúñiga, es el Sol, del que dice: «También al Sol llamaban fuego los pitagóricos cuando ponían al fuego en medio del universo. Pensaban que el Sol ocupa el centro del mundo, como se sigue de la gran ordenación de Copérnico, que parece ser la misma que la de los pitagóricos» (29). Habla después del aire y del agua. De esta última, para explicar su redondez, dice: «pues las partes de su naturaleza, aptas para el movimiento, abandonadas, adoptan la forma del todo» (30). De la Tierra nos da Zúñiga abundantes pruebas de su esfericidad, pero

> sobre la situación de ésta la dificultad es mayor, y no se puede tener nada por cierto, por mucho que hombres doctísimos, como Aristóteles y Ptolomeo y otros muchos filósofos y astrónomos, intentaran demostrar que el orbe de las tierras está colocado en

---

(26) Copérnico, N.: *Las revoluciones de las esferas celestes.* Libro primero. Buenos Aires, Eudeba, 1965, pp. 72-73. Traducción de Koyré, A.

(27) Zúñiga, D.: *Op. cit.*, fol 228V: «Positum ergo sit nullum esse globum ignis, qui terram universam complectatur: neque ignem ni elementis esse naturae, cum ipse pastu alatur, neque parum temporis possit sine pastu consistere.»

(28) *Ibíd.*, fol. 228V: «Partes mundi sunt aether, aer, aqua, et terra. Aether autem voco coelum universum, non solum quod perpetua agitatione pellatur, ut Aristoteles ait, sed etiam propter ardorem quem sol, et astra a sole accensa reddunt aliis mundi partibus.»

(29) *Ibíd.*, fol. 229R: «Solem etiam iquem appellavant Pythagorei, dum ignem in medio universo ponebant. Solem enim medium mundi obtinere extimabant: ut ex magna Copernici compositione intelligitur: quae eadem, quam Pytagoreorum esse videtur.»

(30) *Ibíd.*, fol. 229R: «Nam partes motui naturae suae optae relictae totius forma figurantur.»

el centro del universo [...], pues, aunque toda la Tierra diste mucho del centro, la magnitud del cielo puede ser tan grande, que no ocurra de otro modo para los que habitan en las tierras que si la Tierra estuviera colocada en el centro del mundo. Lo cual también está expuesto desde la gran composición del Copérnico... (31). Puede suponerse que la amplitud y exaltación del universo sean mayores de lo que ningún hombre pensó jamás. Se trata ahora de que discutamos el estado de la Tierra, aunque sobre esto, grande es la controversia entre los doctos varones; sin embargo, puede tratarse con conjeturas y argumentos más probables que el lugar que ésta ocupa. Que la Tierra no está inmóvil, sino que por su naturaleza se mueve, lo opinaron Pitágoras, Filolao... En nuestra época esto mismo lo enseña Nicolás Copérnico en el libro de las revoluciones, y doctamente acomoda la composición del universo con el movimiento múltiple de la Tierra [...]. Pero Aristóteles, Ptolomeo y otros filósofos y astrónomos expertísimos están en la opinión contraria, *a los cuales seguimos nosotros* [...]. Pues ciertos movimientos que Nicolás Copérnico y otros atribuían a la Tierra no son muy difíciles. Pero es dificilísimo aquél, y me parece que es el que vuelve absurda esta opinión sobre el movimiento de la Tierra, de que en el espacio de veinticuatro horas toda la Tierra gire en redondo (32).

A continuación, Zúñiga nos explica por qué le parece *dificilísimo* que la Tierra gire con tanta rapidez. Recurre primero para ello a la experiencia mecánica ordinaria: «las cosas pesadas que son arrojadas hacia lo alto con fuerza, aunque el tiro sea repetido mil veces, caen de nuevo en el mismo lugar, pero si la Tierra se moviera con tanto ímpetu sustraería esto del lugar desde el que fue lanzado» y «las nubes, las aves y todas las cosas que están suspendidas en el aire parecerían ser impulsadas hacia el ocaso» (33). «Copérnico pien-

(31) *Ibíd.*, fol. 229V y 230R: «De loco vero eius maior est difficultas, nec pro certo quidquam haberi potest. Quamvis doctissimi viri Arist. et Ptolomaeus, et aliis nult philosophi et astrologi conati sunt demonstrare orbem terrarum in medio universi locatum esse [...]. Igitur quamvis terra tota multum a medio distet, tanta potest esse coeli magnitudo, ut non aliter habitantibus in terris contingat, quam si in media mundi sede terra locata esset. Id quod etiam facile patet ex magna Copernici compositione...»

(32) *Ibíd.*, fol. 230R: «Fieri tamen potest, ut maior sit amplitudo et exageratio universi quam ullus unquam cogitavit. Sequitur ut de terrae statu disputemus, de quo licet magna sit inter viros doctos controversia, prohabilioribus tamen coniectunis, et argumentis, quam eius locus, tractari potest. Terram itaque non quiescere, sed motu sua natura cieri opinati sunt Pythagoras, Philolaus [...]. Nostra vero aetate id ipsum docet Nicolaus Copernicus in libro de revolutionibus, docteque universi composinem accomodat multiplici terrae motui [...]. Acist tamen Ptolomeeus, et aliis philosophi, et astrologi peritissimi in contrariam eunt sententiam, quos nos sequimur [...]. Nam quidam motus, quos Nicolaus Copernicus, Pythagoras, et aliis terrae ascribunt non sunt valde difficiles. Ille tamen est difficillimus, et qui hanc de motu terrae opinionem absurdam suibi reddere videtur, quo viginti quatuor horarum *spacio universa terra in orbem torquetur.*»

(33) *Ibíd.*, fol. 230V: «... gravium quae vi sublime iaciuntur, licet millies iactus repetatur, sursus ad perpendiculum in eumdem locum recidunt, at si terra tanto impetu et celesitate moveretur id loci subtraheret...» «uvium avium, et omnium, quae in aere pendent celeritatem superaret, et ita omnia in occasum pelli viderentur».

sa haber abatido todos estos argumentos de un golpe, diciendo que no sólo la Tierra se mueve así, en círculo, sino también todo el aire que la rodea próximamente. Por lo cual las nubes y aves y otras cosas que están en el aire no siempre parecen ser llevadas hacia el ocaso, porque son empujadas por un doble movimiento, por el suyo propio y por el del aire en que están, como los que son movidos por su propio impulso en una nave llevada por los vientos...» (34). Asimismo, «los terrones, dardos, rocas y otras cosas que son arrojadas con fuerza hacia lo alto no sólo son hechos volver hacia abajo, sino también en círculo sobre el centro de la Tierra, como la misma Tierra y el aire que la rodea...» (35). Pero a Zúñiga le parece «dificilísimo que una piedra arrojada hacia arriba con fuerza con un movimiento desemejante y distinto de éste, que es en círculo, no se retrase al menos un poco, de modo que no pueda regresar perpendicularmente a este mismo lugar» (36). La independencia de los movimientos, postulada por Copérnico (37), resultaba inconcebible en el siglo XVI para un espíritu formado en la física aristotélica, en la que un cuerpo no puede poseer simultáneamente dos movimientos sin que éstos no se destruyan entre sí.

Finalmente, en la diferencia de naturaleza de los cielos, que son incorruptibles, y de la Tierra, frágil y caduca, ve Zúñiga —en completo acuerdo con la cosmología precopernicana— también fuertes razones en contra del movimiento de rotación de la Tierra. Pues, aunque, como dice Copérnico,

> si nos parece difícil que todo el tan reducido globo terráqueo dé la vuelta en redondo en un día, tanto más difícil es que todo el globo celeste, sobre todo portando a las estrellas, dé la vuelta en redondo cada día cuando su magnitud es tan grande, que no parece que pueda compararse con la pequeñez de la Tierra. ¡Cuán inmensa e increíble sería la rapidez con que tan gran mole sería arrastrada!

---

(34) *Ibíd.*, fol 230V: «Quae omnia argumenta uno ictud fregisse putat Copernicus dicens, non solum terram ni orbem ita torqueri, sed etiam id totum aeris quod ipsam proxime amplectitur. Quare nubes et aves, et alia quae sunt in aere in occasum non semper ferri videntur, quod duplici incitentur motu, et sibi proprio et aeris in quo sunt. Sicut qui sua vi moventur in navi a ventis delata...»

(35) *Ibíd.*, fol. 230V: «Glebas tela et faxa, et alia quae vi sursum iaciuntur non solum deorsum, sed etiam in orbem super terrae centrum sicut ipsa terra et aer ei circumiectus torqueri...»

(36) *Ibíd.*, fol. 230V: «Tum est difficillimum lapide vi in sublime iactum illo dissimilli, diversoque motu ab eo, qui est in orbem non a liquantulum saltem retardari, ut ad eundem locum ad perpendiculum redire non possit.»

(37) No debemos, sin embargo, como señala Koyre en sus *Etudes galiléennes*, (París, Hermann, 1966, pp. 170-171), modernizar a Copérnico. De hecho, Copérnico piensa que los cuerpos «participan del movimiento de la Tierra», es decir, siguiendo a Koyre, participan de la «naturaleza» de la Tierra. Concepción mítica, que, no obstante, contiene en germen la independencia de los movimientos de la dinámica galileana.

Sin embargo,

> en el hecho de que el cielo y sus estrellas se muevan con tanta rapidez nada hay de incómodo si la inmutable naturaleza de éstos no puede recibir ningún daño ni detrimento. Pero la Tierra y el aire que le rodean son de naturaleza frágil y caduca, y no podría tolerar por mucho tiempo tan vehemente y asiduo movimiento (38).
>
> Permanezca, pues (la opinión de), que el globo terráqueo, dondequiera que esté, está inmóvil y que la noche y el día se producen en un circuito no de la Tierra, sino del Sol, cuando, marchando desde el orto hacia el orto de nuevo, pasando por el ocaso, regresa (39).

El fracaso de Zúñiga es, creemos, ejemplar. Nos enseña con extraordinaria claridad que para que la teoría heliocéntrica fuese aceptada como expresión de la verdad física del universo, además de superar los obstáculos religiosos, era necesario: 1.º Derribar el dogma de la incorruptibilidad de los cielos, sin lo cual la idea de una Tierra planetaria era impensable —salvo, claro, para espíritus tan audaces como el de Copérnico. 2.º Construir una nueva física: la física de Aristóteles es incompatible con el movimiento de la Tierra.

Sin embargo, y a pesar de todo, en la propia obra de Zúñiga hemos podido ver también hasta qué punto el cosmos aristotélico había perdido ya su monolítica consistencia.

Las últimas décadas del siglo XVI abren una nueva etapa en la historia de la destrucción del cosmos aristotélico y medieval. Sobre todo cuando, gracias a la labor de algunos astrónomos europeos, el descubrimiento e interpretación de nuevos hechos pone de relieve la inconsistencia de las bases que lo sustentaban. El más destacado de estos astrónomos es, desde luego, Tycho Brahe —con él, según expresión de Koyré, nace la precisión en Astronomía—, que a partir de sus observaciones de la *nova* de 1572 y el cometa de 1577 demostró la inexistencia de las esferas celestes y la corruptibilidad de los cielos. Las observaciones de la *nova* aparecieron en un folleto escrito por Brahe en 1573 y en un amplio tratado, publicado póstumamente

---

(38) Zúñiga, D.: *Op. cit.*, fol 230V y 231R: «Nam si difficile nobis videtur, quod tamen exiguus terrae globus uno die totus in orbem volvatur, quanto est difficillius quod globi coelestes praesertim stelli fer singulis diebus totus in orbem torqueatur cum eius magnitudino tanta sit: ut cum parvitate terrae videatur non posse comparavi. Quam immensa illa et incredibilis erit celestitas qua tanta molles torqueatur.» «At quod coelum et eius stellae tanta celeritate moveantur nihil est incomodi cum damnum et detrimentum nollum immutabilis eorum natura possit accipere. At terra et aer circumfusus fragilis et caducae naturae sunt nec sive magno detrimento diu tam vehementem et assiduum motus tolerase possent.»

(39) *Ibid.*, fol. 231V: «Maneat ergo orbem terrarum quocumque ille sit quiescere, et noctem atque diem uno circuitu, non terrae, sed orbis solis effici cum ab ortu profectus in ortum rursus per occasum redierit.»

en 1602 (40). En este tratado incluyó el astrónomo danés, además de sus propias observaciones, resúmenes y reimpresiones de los trabajos de otros, entre los cuales figura el valenciano Jerónimo Muñoz.

Jerónimo Muñoz es uno de los mejores astrónomos españoles del siglo XVI (41). Nació y estudió en Valencia, en cuya Universidad recibió el grado de bachiller en 1537, continuando después sus estudios hasta hacerse maestro en artes. Fue catedrático de hebreo en la Universidad de Ancona. Volvió después a Valencia, donde explicó hebreo y matemáticas. Requerido en 1578 por la Universidad de Salamanca, que sin duda pretendía devolver a su cátedra de astrología el prestigio que en el siglo XV había tenido, ocupó dicha cátedra hasta su muerte, en 1584. Ignoramos si Muñoz fue o no partidario del sistema de Copérnico. En su *Libro del nuevo cometa* (42), en el capítulo 4, donde habla «de los verdaderos lugares y apparentes de lo que se vee sobre la Tierra y de la Parallaxis», dice, siguiendo a Ptolomeo, «que el centro de la Tierra es centro de todo el universo, y del cielo, o lugar donde están las estrellas fixas». Sin embargo, en la misma obra el astrónomo valenciano se revela como un profundo antiaristotélico y utiliza —como Tycho Brahe— sus observaciones de la *nova* —a la que él llama *cometa*— para probar «que en el cielo hay novedades, augmentos y alteraciones», lo que «niegan los Peripatéticos porque piensan que en el cielo nunca ha havido mudanza alguna, ni augmento, ni alteración» (43).

El *Libro del nuevo cometa*, de Jerónimo Muñoz, fue publicado en Valencia, en 1573, y en París, en traducción francesa de Guide Lefebre, en 1574. Cornelio Gemma lo vertió al latín, incluyéndolo en su obra *De raris et admirabilis Spectaculis* (Amberes, 1575). También Tadeo Hagek lo aprovechó en la *Dialexis de novae et prius incognitae stellae magnitudinis et splendissimi luminis apparitione, et de eiusdem stellae vero loco constituendo.*

Así, pues, Jerónimo Muñoz debe figurar con todo derecho en la

---

(40) El folleto es: *De Nova et Nullius Aevi Memoria Prius Visa Stella iam pridem Anno a nato Christi meusa novenbrj primum Conspecta, Contemplatio Mathemetica...* Copenhagen, 1573, y el tratado... *Astronomiae Instaurate Progymnasmata. Quorum haec prima pars de Restitutione motuum Solis et Lunae Stellarumque tractat. Et Praeterea de admiranda Nova Stella Anno 1572 exorta luculentur agit...* Praga, 1602. Sobre la importancia de la Nova de 1572 en la historia de la astronomía, ver el artículo de Doris Hellman, C., en *Actas IX Congreso Internacional de Historia de la Ciencia*, Barcelona-Madrid, 1-7 septiembre 1959; París, Hermann, páginas 482-487.

(41) Sobre la vida y obras de Jerónimo Muñoz puede verse: Picatoste, F.: *Op. cit.*, páginas 204-207, y Vernet, J.: «Un astrónomo español del siglo XVI», *Physis*, 12, 79-80 (1970).

(42) *Libro del nuevo cometa y del lugar donde se hazen y como se verá por las parallaxes quam lexos están de tierra; y del prognóstico deste*, Valencia, 1573.

(43) Muñoz, J.: *Op. cit.*, p. 13.

historia del copernicanismo, entre los astrónomos que con sus observaciones contribuyeron a destruir la cosmología tradicional.

Pero el antiaristotelismo de Muñoz no conmovió la calma de nuestros filósofos ni excitó la imaginación de nuestros astrónomos, excesivamente entregados a los problemas prácticos de la astronomía o al cálculo de efemérides. Fue en otros lugares —en Alemania, en Italia...— donde la revolución astronómica iniciada por Copérnico comenzó a dar sus mejores frutos a través, sobre todo, de la obra de Kepler y Galileo, verdaderos astrónomos-filósofos.

En España continuaron apareciendo estimables trabajos de astronomía práctica. En ellos nuestros astrónomos, para mejor «salvar las apariencias», siguieron, desde luego, utilizando a Copérnico e incorporaron las observaciones de Tycho Brahe. Así, Andrés García de Céspedes (— 1611), cosmógrafo mayor del rey, en su *Regimiento de Navegación* (Madrid, 1606), un tratado completo de astronomía práctica y de navegación, compuso una tabla para la «Longitud y Latitud de algunas Estrellas fixas para el principio del año de 1587 según las observaciones de Tycho Brahe, junto con los lugares, según el cálculo del rey don Alfonso y Copérnico», y otra para «el lugar del Sol y de la Luna... según las observaciones de Tycho Brahe y el cálculo del rey don Alfonso y de Copérnico» (44).

El mismo Céspedes dejó manuscritas, entre otras obras de Astronomía, unas *Teóricas que contienen tres partes: en la primera, las teóricas según la doctrina de Copérnico; en la segunda se declara, según nuestras observaciones, las causas por que van unidos los movimientos del Sol y la Luna, así en Copérnico como en el rey don Alfonso; en la tercera se dice de las estaciones de los planetas, con un tratado de Paralaxis* (45).

En 1608 publicó Suárez de Argüello unas *Ephemérides... según el serenissimo rey don Alfonso en los cuatro Planetas inferiores, y Nicolás Copérnico en los tres superiores que más conforma con la verdad,* en las que, además de las tablas de Alfonso y Copérnico, utilizó las observaciones de Tycho Brahe (46).

---

(44) García de Céspedes, A.: *Regimiento de navegación.* Madrid, 1606, pp. 108 y 55.

(45) Véase Picatoste, F.: *Op. cit.,* pp. 120-127.

(46) Picatoste añade en la *op. cit.* que Suárez de Argüello escribió también *Theoricas de la Luna, según Nicolao Copérnico,* 1587. En esta obra, según Picatoste, se lee: «Determiné escribir la teórica de la Luna de dos maneras: la primera, según la constitución de los orbes que pone Copérnico, pero suponiendo yo quieta la Tierra y por centro del universo para que las tablas que pone Copérnico [...] se puedan calcular más fácilmente.» También el mismo autor le atribuye a Suárez de Argüello una *Theorica nueva del movimiento de la octava esfera y en las tres esferas a ella superiores: 1587* y una *Theorica de los tres planetas superiores: Saturno, Júpiter y Marte.*

II

La transformación del anteojo en instrumento científico, operada por Galileo, le permitió a éste aportar pruebas definitivas contra una de las principales objeciones que la filosofía natural tradicional oponía al copernicanismo: la diferencia de esencia entre la Tierra y los cuerpospos celestes. Ya vimos el enorme peso que esta objeción tuvo en Zúñiga, al enfrentarse éste con el problema del movimiento de la Tierra desde la filosofía.

A partir de Galileo, con los descubrimientos telescópicos y el nacimiento de la nueva física, los argumentos tradicionales contra el copernicanismo perdieron toda su fuerza. Y es entonces cuando el factor religioso se volvió preponderante. En 1616 la Congregación romana del Indice publicó un decreto condenando al copernicanismo como «opuesto a las Sagradas Escrituras». En 1633 tuvo lugar el juicio y «abjuración» de Galileo y el copernicanismo fue declarado también «formalmente herético». A partir de esta fecha nadie en España pudo defender abiertamente el heliocentrismo sin correr el riesgo de ser sometido, cuando menos, a un proceso —y «abjuración»— análogo al de Galileo. Estado de cosas que duró hasta bien entrado el siglo XVIII.

No dejaron por ello de publicarse en España trabajos de astronomía o de disciplinas afines, en las que el recurso a la astronomía era indispensable. Cotarelo Valledor ha inventariado 255 de estos trabajos aparecidos en el siglo XVII, que se reparten así: 32 de astrología, 35 sobre cometas, 31 de pronósticos y almanaques, 25 de náutica, 87 de geografía y 45 de astronomía (47). Estos trabajos son, desde luego, de valor muy desigual y en general, forzoso es reconocerlo, están realizados de espaldas a los nuevos conocimientos científicos y constituyen una muy pobre contribución a la ciencia europea. En lo que respecta al tema del copernicanismo, la actitud de los autores españoles frente a la teoría heliocéntrica, tras la condena de dicha teoría, no es uniforme. Como señala Vernet, tres posturas pueden detectarse:

1. Absoluta sujeción a la condena, con o sin refutación en principio del sistema heliocéntrico.

2. Aceptación de los sistemas de Tycho o Descartes.

3. Presentación del sistema copernicano bajo una forma hipotética.

---

(47) Cotarelo Valledor, A.: «El padre José de Zaragoza y la astronomía de su tiempo», en *Estudios sobre la ciencia española del siglo XVII*, Madrid, 1935, pp. 65-225.

El mismo Vernet ilustra con distintos ejemplos cada una de estas posturas. No vamos aquí a repetir lo dicho por Vernet, a cuyo trabajo remitimos (48). Nos detendremos tan sólo en algunos de los casos más interesantes y significativos.

En primer lugar, de gran valor para nuestro tema es la obra del matemático, astrónomo y teólogo Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682). Sobre todo por la gran influencia de Caramuel en los científicos españoles de las últimas décadas del siglo XVII, ya que ni por su biografía —pasó la mayor parte de su vida en Bohemia y en distintos lugares de los dominios españoles en Italia— ni por su obra puede considerarse a Caramuel representativo de la realidad española de la época.

Caramuel, en su principal obra, *Mathesis Biceps vetus et nova* (Campania, 1670), se declara partidario de la inmovilidad de la Tierra y del sistema de Tycho Brahe, aunque añade «que Dios omnipotente puede hacer en esta noche que la Luna, o Mercurio, o Venus, o el Sol, o Marte, o Júpiter, o Saturno, o cualquiera de las estrellas fijas descanse en el centro del mundo, sin que mañana pueda llegar un astrónomo que perciba que Dios mudó algo» (49). Este escepticismo hacia la capacidad de la ciencia para conocer la realidad es coherente con el probabilismo que preside la epistemología de Caramuel.

Así, en su *Theologia fundamentalis,* nuestro monje cisterciense plantea la cuestión: verdaderamente ¿fue la hipótesis de Copérnico despojada de toda probabilidad por la acción de la Congregación del Indice? Estrictamente, hablando, replica Caramuel: no. Entonces, ¿por qué fue juzgado Galileo? Y para responder a esta pregunta Caramuel utiliza sutiles argumentos en torno a los grados y matices de la probabilidad:

> En un sentido formal, Galileo fue verdaderamente no un transgresor, por cuanto que, especulativamente hab'ando, estaba autorizado a conceder una medida de probabilidad a una concepción filosófica condenada por una congregación. Pero escogiendo, sin embargo, defender la probabilidad *especulativa* de una tesis declarada *prácticamente* improbable por prohibición, Galileo se manifestó como desobediente y prácticamente temerario. Por ello, la medida en que había demostrado rebeldía podía correctamente ser castigado como herético. Rehusando, como lo hizo, obedecer a la Iglesia, en particular a la Congregación de Cardenales, se declaró sospechoso con respecto a la fe (50).

---

(48) Véase también López Piñero, J. M.: *La introducción de la ciencia moderna en España,* Barcelona, Ariel, 1969.

(49) Cita tomada de Romaña, A.: *Op. cit.,* p. 170.

(50) El razonamiento de Caramuel lo reproduce Benjamín Nelson en «'Probabilist', 'Anti-Probabilists', and the Quest for Certitude in the 16th and 17th Centuries», *Actes du dixième Congrès International d'Histoire des Sciences,* París, Hermann, 1964, pp. 269-273.

Contra la postura de Copérnico, Kepler, Galileo, Descartes, que reivindicaban a la astronomía —y a la ciencia— como verdadero conocimiento de la realidad, el razonamiento de Caramuel venía, en definitiva, a apoyar aquella ideología científica que veía en esta ciencia —la astronomía— una mera técnica matemática que tenía como objeto *salvar las apariencias*. Pero al mismo tiempo facilitaba un recurso para que en países como España, donde la ideología religiosa dominante era el catolicismo y donde, por tanto, actuaba con toda su fuerza la condena contra el heliocentrismo, algunos científicos —quizá, en el fondo, convencidos copernicanos— pudieran utilizar la teoría de Copérnico e incluso insistir en su gran valor como *hipótesis*.

Tal es en el caso del jesuita José de Zaragoza (1627-1679), uno de los mejores astrónomos españoles del siglo XVII. Además de otros trabajos de matemáticas y astronomía, Zaragoza publicó un tratado completo de esta última ciencia titulado *Esphera en común, celeste y terráquea* (Madrid, 1675). En la cosmología del astrónomo jesuita, tal como queda expuesta en esta obra, advertimos ya la influencia de la *revolución copernicana*.

Zaragoza niega, desde luego, «con gran probabilidad», la esfera de fuego (51), y al hablar de «los cielos» afirma que «la materia de los cielos es de la misma especie que la sublunar». Rechaza, pues, la incorruptibilidad de los cielos «porque de otra suerte no se puede explicar la generación de los cometas celestes, de las manchas solares, como adelante veremos» (52). Respecto de si los cielos son «fluidos o sólidos», Zaragoza se inclina porque los «cielos son parte sólidos y parte fluidos» (53). «... uno fluido, que es el planetario, y dos sólidos, el firmamento y el áqueo cristalino...» (54), aunque más adelante, al hablar del «firmamento», dice: «Firmamento es el cielo en que están todas las Estrellas Fixas: dízense Fixas no porque estén engastadas en el Firmamento sólido, como nudos en la tabla, pues aunque esta sentencia es probable, también lo es que el Firmamento es fluido, y las estrellas ven por él como aves por el ayre» (55).

Tras señalar que no hay entre los autores un acuerdo respecto del «*systema*, o composición del universo», Zaragoza describe los distintos *systemas:* sistema de Pitágoras y Ptolomeo, Platón y Porfirio, Tycho y Longomontano, Ricciolo y, finalmente, el sistema de Copérnico. De este último dice: «Esta composición de menos movi-

(51) Zaragoza: *Op. cit.*, p. 47.
(52) Ibíd., p. 47.
(53) *Ibíd.*, p. 49.
(54) *Ibíd.*, pp. 51-52.
(55) *Ibíd.*, p. 165.

mientos que las precedentes, porque supone al Sol, y las estrellas inmobles, y atribuye a la Tierra el movimiento annual, y diurno que todos los otros dan al Sol. Copérnico restauró esta sentencia ya antiquada, y puesta en olvido; y después la abrazaron Keplero, Galileo, Gilberto, Bulialdo, Herigonio, Gassendo y otros innumerables del Septentrion. Esta sentencia, aunque ingeniosa, está condenada por la congregación de los SS. Cardenales [...], aunque por modo de Hypothesi, o suposición, pueden todos valerse della para el cálculo de los Planetas: con que sólo se condena la actual realidad de esta composición, pero no su posibilidad. Quien reconociere con atención los Systemas de Tycho y Copérnico, verá que sólo se diferencian en que Tycho pone la Tierra inmoble centro del firmamento..., en todo lo demás la disposición es la misma» (56).

La obra de Zaragoza tuvo una gran influencia en nuestro país, sobre todo en el grupo de *novatores* valencianos de las últimas décadas del siglo XVII, que continuaron la labor de introducir en España los nuevos conocimientos científicos. Entre éstos destacan, sobre todo, Baltasar de Iñigo, Tomás Vicente Tosca y Juan Bautista Corachán (57).

Tosca escribió un amplio *Compendio matemático* (58), con el que intentó reunir los conocimientos científicos de su época. En lo que respecta a nuestro tema, el gran interés de este autor reside en que abordó el problema del movimiento de la Tierra y del copernicanismo tanto desde la física como desde la astronomía. Desde la física, Tosca, buen conocedor de Galileo, rebatió los argumentos con que se impugnaba el movimiento de la Tierra. Así, por ejemplo, a la objeción de que si la Tierra se moviese una piedra dejada caer de lo alto de una torre no caería perpendicularmente sobre el suelo responde Tosca que

> si de lo más alto de un Mástil de un Navío, que se mueve velozmente, se dexa caer una piedra, cae al pie del mismo Mástil; y si fuesse verdadero lo que supone el argumento, havia de caer muy distante, por lo que muda de lugar el Navío mientras cae la piedra. Digo pues, que assí como el movimiento de la piedra, que se dexa caer de lo alto del Mástil, se compone de dos, uno de la gravedad y otro del Navío, y por esso cae a su pie, assí tambien, si se moviesse la Tierra, la piedra que baxa de lo alto

---

(56) *Ibid.*, pp. 45-46.

(57) Sobre este grupo de científicos valencianos puede verse. López Piñero, J. M.: *La introducción...*, pp. 144 y ss., y la bibliografía citada en este libro. También: Navarro Brotons, V.: «La renovación de las ciencias físico-matemáticas en la Valencia preilustrada», *Asclepio*, 24, 367-378, 1972.

(58) *Compendio mathematico*, Valencia, J. García, 1757 (9 vols.). La primera edición de esta obra es de 1707 a 1715 y fue publicada por A. Bordázar.

de la Torre se movería con movimiento compuesto de dos, esto es de la gravedad y de la Tierra; y assí caería al pie de la Torre (59).

Aunque, naturalmente, también se ocupó de exponer que «los argumentos con que se prueba el movimiento de la Tierra» tampoco eran concluyentes (60).

Desde la astronomía, a la que el científico valenciano dedicó un tratado completo de su *Compendio* (61), Tosca se nos revela como un profundo admirador del sistema de Copérnico. Así, aunque generalmente utiliza tanto el sistema de Copérnico como el de Tycho Brahe para explicar los fenómenos astronómicos de observación, y aunque constantemente insiste en que ambos explican igualmente bien dichos fenómenos, en muchas ocasiones se inclina a favor del primero, siempre, claro está, cautelosamente. Así al explicar el movimiento de los planetas superiores (Saturno, Júpiter y Marte), tras de destacar los errores que se siguen del sistema de Ptolomeo, lo hace según Copérnico y termina:

> ...quedando precisamente en los términos de *hipothesi*, es digna de gran aprecio; Tycho Brahe, en vista de ella, discurrió la suya ingeniosamente [...], sólo que supone trocados los lugares del Sol y de la Tierra [...], *de que se colige no haber razón alguna* que convenza el movimiento de la Tierra... (62).

Análogamente describe el movimiento de los planetas inferiores según la teoría heliocéntrica y añade: «Quien gustase de la variedad de hipótesis, las podrá ver en el P. Ricciolo, tomo I de su *Almagesto*» (63).

Dadas las circunstancias en que escribía Tosca su *Compendio*, es imposible hoy decidir hasta qué punto era sincero al decir:

> cualquiera [sistema], assí de los sobredichos como de los demás que se puedan discurrir, será admisible como hipothesi, si satisfaciere a las observaciones celestes, ajustándose con todo lo que se observa en los cielos; mas no por eso se debe ya admitir como thesi o conclusión assertiva; afirmando tener actualmente el mundo aquella disposición; pues antes bien se infiere que, explicándose con cualquiera los movimientos celestes, *qualquiera puede ser la que realmente existe* [...]. De que se colige que no porque el sistema Copernicano explique bien con el movimiento

(59) Tosca: *Op. cit.*, VIII, p. 98.
(60) *Ibid.*, p. 93.
(61) *Ibid.*, *op. cit.*, VII.
(62) *Ibid.*, p. 488. La cursiva es nuestra.
(63) *Ibid.*, p. 549.

de la Tierra y estabilidad del Sol todas las apariencias celestes, se ha de tener por el verdadero; antes bien se convence no haber necesidad alguna para entender en sentido metaphorico los textos sagrados, que atribuyen el movimiento al Sol y la estabilidad a la Tierra... (64).

Juan Bautista Corachán, aunque no publicó ninguna obra de astronomía, dejó, sin embargo, manuscritos varios trabajos sobre esta ciencia en los que, esencialmente, mantuvo frente al sistema de Copérnico la misma postura que Tosca, es decir, aceptarlo como una valiosa *hipótesis* (65). En cuanto al tercero de los *novatores* valencianos citados, Baltasar de Iñigo, no escribió ninguna obra, aunque puede presumirse, dada la estrecha relación que mantuvo con Tosca y Corachán, de los que en un principio fue «maestro y preceptor» en las tertulias valencianas, que su postura era idéntica a la de éstos.

En 1748, a poco de regresar de la famosa expedición que midió un grado del meridiano terrestre, el científico alicantino Jorge Juan (1713-1773) publicó sus *Observaciones astronómicas y físicas.* Esta obra, que, como el mismo autor escribiría años más tarde, «respira a favor del systema copernicano», le planteó a Jorge Juan dificultades con la censura inquisitorial (66), viéndose obligado —como solución de compromiso— a aludir al movimiento de la Tierra como hipótesis, a pesar de que cualquier lector atento podía advertir el decidido copernicanismo de su autor y el rango no de hipótesis, sino de teoría científica que procura un conocimiento de la realidad, que Jorge Juan daba al movimiento de la Tierra (67).

Algún tiempo después de que apareciesen las *Observaciones astronómicas y físicas* escribió Jorge Juan una carta al director de la

---

(64) *Ibid.*, pp. 21-22. La cursiva es nuestra.

(65) Puede verse una relación de los manuscritos de Corachán en Navarro Brotons, V.: «Inventario de los manuscritos científicos que figuran en la biblioteca mayansiana», *I Congreso de Historia del País Valenciano,* I, Valencia, 1973, pp. 591-606.

(66) Peset Llorca, V.: *Acerca de la difusión...*, p. 310.

(67) Jorge Juan: *Observaciones...*, Madrid, 1748. En la introducción, p. xii, dice: «Esta es pues la fuerza que aquellos dos célebres philósophos M. M. Huygens y Newton llamaron *centrífuga*, porque tira a huir del Centro; y ésta, según ellos, es la causa que hace a la Tierra lata. Porque sentada esta doctrina, suponen ambos que la Tierra se mueve, revolviéndose diariamente sobre su Eje...», y en la p. xvi: «Assí discurrían estos grandes ingenios en la Hypothesis del movimiento diurno de la Tierra, pero aunque esta Hypothesis sea falsa, la razón del equilibrio siempre probaba contra la perfecta esphereidad de la Tierra, una vez admitida la Observación de que los cuerpos, según la experiencia de los Pendulos, exercen menos pesadez en las cercanías del Equador que en mayores latitudes.» Pero J. Juan es plenamente consciente de que esta «Observación» necesita ser explicada, que toda observación debe integrarse en una teoría sin la cual aquélla carece de significado científico, y así, al exponer en el capítulo I, libro VIII, los «motivos que obligaron a emprender las Experiencias del Péndulo», dice: «Esta alteración del peso de los graves la atribuyeron al instante M. M. Huygens y Newton al movimiento diurno de la Tierra, pues de él nacía una segunda fuerza, llamada centrífuga, que se oponía a la de la gravedad...»

Academia de la Historia (Campomanes) acerca del «estado de la astronomía en Europa» (68). Esta carta fue publicada a la muerte del autor con una segunda edición póstuma de las *Observaciones...* (69). En ella Jorge Juan dice:

> Querer establecer fixa a la Tierra es lo mismo que querer derribar todos los principios de la *Mechanica*, de la *Phisica* y aun de toda la *Astronomía*, sin dexar auxilio ni fuerzas en lo humano para poder satisfacer.
>
> Estas reflexiones se han hecho ya en casi toda la Europa: no hay Reyno que no sea Newtoniano y, por consiguiente, Copernicano; mas no por eso pretenden ofender (ni aun por imaginación) a las sagradas letras, que tanto debemos venerar. El sentido en que éstas hablaron es clarísimo y que no quisieron enseñar la Astronomía, sino darse solamente a entender en el pueblo. Hasta los mismos que sentenciaron a Galileo se reconocen hoy arrepentidos de haberlo hecho; y nada lo acredita tanto como la conducta de la misma Italia: por toda ella se enseña públicamente el sistema Copernicano y Newtoniano: no hay Religioso que no dé a la prensa: los PP. Le Seur, Jacquier y Boscowich y aun la Academia de Bolonia no aspiran a otra cosa.
>
> ¿Será decente con esto a obligar a nuestra Nación a que, después de explicar los sistemas y la Filosofía Newtoniana, haya de añadir a cada fenómeno que dependa del movimiento de la Tierra: pero no se crea éste, que es contra las sagradas letras? ¿No será ultrajar éstas al pretender que se opongan a las más delicadas demostraciones de Goemetría y de Mechánica? ¿Podrá ningún católico sabio entender esto sin escandalizarse? Y quando no hubiera en el Reyno luces suficientes para comprehenderlo, ¿dexaría de hacerse risible una Nación que tanta ceguedad mantiene? (70).

Con la publicación del extraordinario alegato de Jorge Juan, la victoria definitiva de Copérnico en España era ya un hecho.

VICTOR NAVARRO BROTONS

Universidad de
VALENCIA

---

(68) En la biblioteca de la Universidad Literaria de Valencia se conserva una copia de esta carta con el título: *Carta del Gefe de Escuadra D.n Jorge Juan al Director de la Academia de la Historia, D.n Pedro Campomanes*, S. C., 1226.

(69) Madrid, 1773.

(70) El fragmento citado lo reproduce Sempere Guarinos en *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, 3, Madrid, 1785-1789, pp. 152-153.

EL QUINTO CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE COPERNICO E HISPANOAMERICA

En la primera mitad de septiembre de 1973 se celebraron en Torún (Thorn) (Polonia) una serie de actos destinados a conmemorar el quinto centenario del nacimiento de Copérnico. Entre las distintas manifestaciones cabe señalar la reunión de historiadores de la astronomía, que trató las más variadas facetas de su vida y de su obra, discutiéndose durante la misma las distintas comunicaciones que, debidamente solicitadas por el Comité Copérnico, estaban ya publicadas.

Unos meses antes (28 de marzo) se había celebrado una sesión solemne en honor del gran astrónomo en la Real Academia de Ciencias (Madrid), en la cual intervinieron los señores Romañá, Bustos y Vernet. Y Bustos concretamente, catedrático de la Universidad de Salamanca, aportó nuevos datos sobre la introducción del sistema heliocéntrico en Salamanca y, por ende, en España. Como resultado final de todos estos trabajos puede establecerse una síntesis muy próxima a la realidad de cómo llegaron las ideas de Copérnico a Hispanoamérica y esto es lo que, sucintamente, vamos a exponer aquí *.

La supervivencia del sistema heliocéntrico, desarrollado por Copérnico a lo largo de los siglos XVI y XVII, se debe más al contenido matemático del mismo que al ideológico. Ya antes que apareciera el *De revolutionibus* los teólogos protestantes se oponían a su doctrina cósmica, y buena prueba de ello es la nota anónima de Osiander, que precede a la obra básica de la astronomía moderna. Cabe, pues, suponer —y todos los datos que poseemos invitan a pensar que se trata de una realidad— que al ser puesta a disposición de

---

* Sigo fundamentalmente a V. Peset Llorca: «Acerca de la difusión del sistema copernicano en España», *Actas del II Congreso de Historia de la Medicina Española*, 1 (Salamanca, 1965), 309-324; J. Vernet: «Copernicus in Spain», *Colloquia Copernicana*, I (V) (Ossolineum, 1972), 271-291; E. Bustos: «Introducción de las teorías de Copérnico en la Universidad de Salamanca», y A. Romaña, S. J.: «Difusión del sistema de Copérnico en el mundo». Estos dos últimos trabajos han sido publicados en la *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid*, 68, 2 (1973).

los lectores, en 1543, fue estudiada con pasión. ¿Por quiénes? El público general difícilmente podía pretender seguir, con conocimiento de causa, más allá de los diez capítulos iniciales del libro primero. Y éstos eran los que escandalizaban a los filósofos y a los teólogos. A partir del capítulo 12 la materia era tan técnica que sólo los matemáticos podían entenderla. Y, evidentemente, siguieron adelante, descubriendo que los procedimientos del cálculo y las hipótesis en que aquéllos se basaban arrojaban resultados más exactos que los obtenidos con las *Tablas alfonsinas*. La consecuencia es de fácil deducción: el *De revolutionibus* permitía calcular las tablas y los almanaques, tan necesarios a los astrónomos y astrólogos, y, por tanto, debían ser utilizados con tal fin, sin entrar en disquisiciones —siempre peligrosas ante las iglesias— de si Copérnico había expuesto una teoría o se trataba de simples hipótesis, conforme apuntaba el prefacio.

En esta línea se sitúa el cálculo paralelo por los dos sistemas, copernicano y alfonsino, que hizo Lauterbach (Wittenberg), de la conjunción de Júpiter y Mercurio del 21 de diciembre de 1544 y del eclipse de Luna del mismo mes. Las observaciones dieron la razón al *De revolutionibus*. Un paso más adelante lo da Reinhold, enemigo del sistema heliocéntrico, pero admirador del aparato y procedimiento matemático utilizado por Copérnico, quien calculó según sus métodos el calendario de 1545. Animado por la exactitud de los resultados obtenidos entre 1544 y 1549, Reinhold redactó unas tablas, que dedicó al duque Alberto de Prusia y que por eso reciben el nombre de Tablas prusianas o pruténicas.

En 1552 Steinmetz apuntó que la mayor exactitud obtenida en los cálculos realizados de acuerdo con la normativa del *De revolutionibus* era una prueba en favor del heliocentrismo, mientras que, por contra, Melanchton, reafirmándose en las ideas expuestas en 1541 en sus *Initiis doctrinae physicae* (1549), al comentar el brillo extraordinario de Júpiter en la oposición del verano de 1548, arremete contra el sistema heliocéntrico, considerándolo como una hipótesis absurda: «Aunque no faltan quienes se ríen cuando un físico acude a pruebas teológicas, tenemos, no obstante, por conveniente relacionar la filosofía con la palabra de Dios y, cuando el espíritu se halla en tinieblas, investigar la divina disposición cuanto podemos. Un salmo [19,7] afirma con toda claridad que el Sol se mueve. Y de la tierra dice otro [104,5]: "Has puesto la Tierra firme; no se inclinará por los siglos de los siglos." Y en el primer capítulo del *Eclesiastés* dice Salomón que la Tierra permanece estable eternamente, en tanto que el Sol sale y se pone y corre a su sitio hasta que sale nuevamente.

Pero además hay una serie de pruebas físicas que concuerdan con las *manifestaciones de la Sagrada Escritura: cuando un círculo gira,* su centro permanece en reposo. Porque no se observan los fenómenos físicos que se seguirían de no estar la Tierra en el centro del mundo.» Melanchton continúa aduciendo argumentos de tipo clásico, que, de un modo u otro, hemos analizado más arriba.

Peucer, profesor de la Universidad de Wittenberg, en sus *Elementa doctrinae de circulis caelistis et primo motu* (1551), expone con claridad sus ideas al Landgrave de Hesse, en el sentido de que debe prohibirse la enseñanza de la doctrina heliocéntrica y, en cambio, autorizar el uso de los métodos matemáticos expuestos en el *De revolutionibus.* Por su parte, Gemma de Frisia, en una carta dirigida a Stadius (1555), rechaza la teoría, y Clavio, en su comentario a la *Esfera* (1570), de Sacrobosco, utiliza a Copérnico con frecuencia, sigue sus cálculos, le elogia como observador, pero rechaza su teoría con argumentos parecidos a los de Melanchton. Católicos y protestantes están ya de acuerdo en este punto.

La suerte de Copérnico en el resto de Europa —excepción hecha de España e Inglaterra— no fue mucho mejor que en Alemania: se aceptaron sus procedimientos de cálculo, pero no sus teorías; las Universidades de Zurich (1553), Rostock (1573) y Tübingen (1582) condenaron el heliocentrismo. En Italia, Moleti utilizó para el cálculo de sus anuarios de 1564 a 1584 los métodos de Copérnico para los planetas superiores, mientras que para el resto, y hasta 1580, prefirió las *Tablas alfonsinas.* Pero a partir de la última fecha sólo trabaja con los primeros, «porque las *Tablas alfonsinas* no responden a las realidades celestes, y nos encontraríamos perdidos y en una situación imposible si Nicolás Copérnico, el Hércules de nuestro tiempo, no las hubiese acomodado con sus hipótesis y sus números». Pero se nos habla de hipótesis para no incurrir en suspicacias. Maurolico (1494-1575), en el prefacio de su *Computus ecclesiasticus* (Venecia, 1575), dice: «Sea también aniquilado Copérnico, que deja quieto al Sol y hace girar la Tierra como un trompo, y más merece el látigo que una reprimenda.»

En Francia la situación es idéntica. La Sorbona, al emitir informe sobre la reforma gregoriana, declara (1578):

> Entre los nuevos maestros —lobos cuenta también la Facultad a los nuevos astrónomos— tanto como contra Lutero, Calvino y Beza... se vuelve la Facultad contra aquellos ... que revolviendo la Tierra con los cielos, sostienen alegremente que todo el orbe de la Tierra se mueve. Tales enseñanzas deben ser extirpadas no menos que los herejes.

La situación en España era, sin embargo, muy distinta. El libro de Copérnico había sido remitido al emperador Carlos V de Alemania (I de España) el 21 de marzo de 1543 por Sebastián Kurz, acompañándolo de una nota que decía:

> Nicolao Copernici, Matemático, ha hecho VI libros de *Revolutionibus orbium caelestium* los cuales se han imprimido estos días pasados. Y por ser cosa no menos maravillosa que nueva y nunca vista ni oída ni pensada que (el) Sol sea el centro de todo y que no tiene curso, como hasta ahora todos los autores lo han tenido y que el mundo tenga el curso por el Zodiaco no menos como habemos tenido al curso del Sol, me he atrevido de enviarlo a V. M., pues sé que V. M. es amante de la matemática y se recreará en ver y leer la opinión y fantasía de este autor al cual muchos matemáticos lo alaban y aprueban que por este camino se halla todo el curso del cielo mucho más fácilmente que no por la otra vía del curso del Sol. A V. M. suplico muy humildemente lo reciba en pequeño servicio.

La suerte que pudo correr este ejemplar del *De revolutionibus* nos es desconocida, pero no cabe la menor duda de que las doctrinas en él expuestas fueron bien acogidas, sea que Felipe II no viera peligro alguno en ellas o que recordara las aficiones de su padre o quisiera mantener sus regalías frente al poder religioso. Por consiguiente, la doctrina de Copérnico no encontró resistencias y muy pronto apareció su nombre en libros y bocas peninsulares: Pedro Núñez Salaciente y Pablo de Alea lo mencionan; la parte tabular es aprovechada ya en 1582 por Vasco de Piña; Juan de Herrera, director de la Academia de Matemáticas, escribía en 1584 a Cristóbal de Salazar, embajador interino en Venecia, pidiendo los siguientes libros, que dan buena idea de lo que pretendía que se leyera en la Academia:

> Proclo, sobre el primero de Euclides, en latín; Pedro Montano sobre el décimo de Euclides; los *Esféricos* de Teodosio, de la traducción de Juan Penna; la *Esfera* del P. Clavio, nueva; dos libros de Heron de *Spiritualibus*, sacados por el Comandino; todas las obras que fueron estampadas de Guido Baldo, Marchinoni, Marqués del Monte, de Matemáticas, y entre ellos venga uno de las *Mecánicas*, en vulgar italiano; las *Mecánicas* de Aristóteles *(sic)*, en vulgar italiano, del Picolomini; todas las obras que se hallaren en vulgar, de Mercurio Trismegisto; si algunas teóricas de planetas se hubieran traducido en vulgar, con que no sea el que hizo el Picolomini, ni la introducción de ellas, que eso lo hay por acá; *si el Copérnico se hubiera traducido en vulgar, se me envíe uno;* si las *Máquinas* se han traducido en vulgar, se podrán enviar.

Creemos que de la relación se desprende: 1) que Herrera, buen lulista y, por tanto, conocedor del latín, intentaba conseguir dos tipos de libros: *a)* para sus alumnos, en vulgar, y *b)* para él o los otros profesores, en latín, y 2) que Herrera tenía en su poder un *De revolutionibus* y que lo que deseaba era hacer la obra accesible a los estudiantes.

Que esto pudo muy bien ser así lo prueba el texto de las tan traídas y llevadas Constituciones de la Universidad de Salamanca, en las que se permite la enseñanza de las doctrinas heliocéntricas, conforme ha probado recientemente E. Bustos en un interesante estudio en que se pone de manifiesto las querellas y discusiones que debieron de existir entre los claustrales antes de ponerse de acuerdo en la redacción del título XVIII, que reza «De la cátedra de Astrología... El segundo año, seis libros de Euclides y Aritmética hasta las raíces cuadradas y cúbicas y el *Almagesto,* de Ptolomeo, o su *Epitome,* de *Monte Regio,* o Geber o Copérnico, al voto de los oyentes, en la sustitución de la *Esfera.*»

Con estos precedentes no hay por qué extrañarse de que Andrés García de Céspedes (m. 1611) escribiera un comentario a los *Teóricos* de planetas, de Jorge Purbachio, que

> contienen tres partes: en la primera las teóricas según la doctrina de Copérnico; en la segunda se declara, según nuestras observaciones, las causas por que van errados los movimientos del Sol y la Luna, así en Copérnico como en el rey D. Alfonso; en la tercera se dice de las estaciones de los planetas con un tratado de paralaxis.

Pero el caso más interesante de todos es el del monje agustino fray Diego de Zúñiga (1536-1597), quien en sus primeros años utilizó el apellido paterno, Arias. En 1573 era catedrático de la Universidad de Osuna y en 1584 imprimía en Toledo su *Comentario a Job,* cuya redacción remontaba como mínimo a 1579, pues tal es la fecha de la licencia real para la impresión. En la página 205 (versículo 9,5), luego expurgada por la Inquisición, demuestra que, rectamente interpretadas, las Sagradas Escrituras no se oponen al movimiento de la Tierra, ya que la doctrina de Copérnico

> no contradice la afirmación de Salomón en *Eclesiastés* [1,4]: «La tierra está fija eternamente». Esto quiere decir que por más siglos que transcurran, por más generaciones de hombres que se sucedan sobre la tierra, la tierra siempre será la misma y se mantendrá sin cambios. Y eso quiere decir según el contexto.

«Pasa una generación y otra viene, pero la tierra siempre es la misma.» Por tanto, no se ajusta con el contexto si se interpreta, como generalmente hacen los filósofos, en el sentido de la inmovilidad de la Tierra. En cuanto a sacar un argumento de que este capítulo del *Eclesiastés* y muchos otros de la Sagrada Escritura, mencionan el movimiento del Sol, al que Copérnico coloca en el centro del universo, no invalidan la opinión de éste puesto que en el lenguaje corriente el movimiento de la Tierra se atribuye al Sol y el propio Copérnico lo hace, ya que frecuentemente habla del movimiento del Sol refiriéndose al de la Tierra. En resumen: en las Sagradas Escrituras no hay ningún pasaje que diga claramente si la Tierra se mueve o no. El pasaje aludido muestra el maravilloso poder y sabiduría de Dios que puede mover la Tierra a pesar de lo pesadísima que es.

Estas afirmaciones desaparecerán, naturalmente, en las ediciones que siguieron a la condenación de Galileo por el Santo Oficio (1616) y en las anteriores a esta fecha que estuvieron en manos de gentes piadosas que las rasparon o borraron. Por eso son pocos los ejemplares intactos que han llegado hasta nuestros días. En cambio, la utilización de los procedimientos matemáticos del *De revolutionibus* siguió sin mayores contrariedades en los almanaques de Suárez Argüello (1608), Freyre de Sylva (1638), Lázaro Flores (1635), etc.

En Inglaterra es Tomás Digges quien, creyendo que las variaciones de luminosidad de la *nova* de 1572 eran prueba del movimiento de traslación de la Tierra, se lanzó a propagar, en un apéndice a los *Pronósticos* (1576), de su padre, matemático también, el sistema heliocéntrico, traduciendo parcialmente al inglés y anotando el libro 1 del *De revolutionibus.* Para Digges, las estrellas fijas se hallan todas en el último cielo, pero a distintas distancias de la Tierra.

Tres grandes personalidades intervienen de modo decisivo en la posterior suerte del sistema: Tycho Brahe (1546-1601), quien al conseguir determinar desde su observatorio de Uraniborg las posiciones de los astros con la mayor exactitud conseguida hasta entonces se encontró en situación de poder juzgar, con conocimiento de causa, entre los dos máximos sistemas del mundo: para Saturno, el cálculo copernicano era mejor que el tolemaico en cuanto a la longitud, no en cuanto a latitud; para Júpiter, mejor en los dos casos, pero peor para Mercurio. Por una parte, le repugnaba el vacío inmenso que había que dejar entre la esfera (que él mismo contribuyó a destruir) de Saturno y de las estrellas fijas (falta de paralaje anuo de éstas), y por otra, él mismo había corregido satisfactoriamente a Copérnico en las teorías del Sol (afirmando que la excentricidad crece y, en

consecuencia, los pronósticos que de ella se habían sacado eran falsos) y de la Luna, y había mejorado tan satisfactoriamente el cálculo de los eclipses que, en lo sucesivo, Simón Mario y Kepler siguieron sus procedimientos. Por tanto, nada le impedía idear un nuevo sistema —que no es exactamente el mismo de Heráclides de Ponto— que armonizara ciencia y religión. Como el nuevo sistema se puso a prueba en el cálculo de efemérides y demostró ser eficaz, el ticonianismo pasó a ser la doctrina preferida por los defensores a ultranza del sistema geocéntrico. A pesar de la rémora que esto supuso para el desarrollo del heliocentrismo, Tycho tiene el mérito indudable, junto con Jerónimo Muñoz, de haber desterrado para siempre el dogma de las esferas cristalinas, de haber vapuleado la física aristotélica en lo que tenía de censurable y de haber reconocido a Copérnico las dotes de observador genial y superior, en sus teorías, al propio Tolomeo, justificando sus errores en el escaso y deficiente instrumental de que dispuso.

Kepler, discípulo de un copernicano convencido, Mästlin, y ayudante de Tycho, estaba imbuido de ideas apriorísticas acerca del sistema del mundo y quiso darles un fundamento racional. El Sol es para él

> fuente de la luz, así también se hallarán en el alma, la vida y el movimiento del mundo, y según esta disposición... en tanto que las estrellas fijas permanecerán en reposo y los planetas se moverán con un movimiento producido, al Sol tendremos que asignarle el papel de motor que siempre es incomparablemente más noble; de acuerdo, por lo demás, con lo que corresponde de hecho a un astro tal, que por la magnificencia de su aspecto, la eficacia de su fuerza y el brillo de su luz, deja atrás a todos los restantes. Gracias a lo cual se le darán con mucha más razón que antes los nombres gloriosos de Corazón del Mundo, Rey y Príncipe de las estrellas, Divinidad visible y tantos otros que se le han tributado.

El trabajo constante de Kepler y el poder disponer éste de las observaciones de Tycho Brahe desembocó en el descubrimiento de sus tres célebres leyes, que constituyen el máximo monumento levantado a la memoria de Copérnico. En el *Harmonices mundi* (1618) puede confesar que: «Mucho tiempo he perdido con este arduo trabajo, pero por fin me encuentro cerca del verdadero ser de las cosas. Yo creo que esto ha ocurrido por especial disposición divina, pues he hallado por casualidad lo que antes no había podido descubrir por ningún camino; sin duda ha sido así porque no he cesado de pedir al Señor que sacase mis planes adelante, si Copérnico había dicho

la verdad.» Que sus doctrinas triunfaran o no, en aquel momento le tenía sin cuidado: «La suerte está echada; el libro está escrito. Si me aprobáis, me alegraré; si me reprobáis, no me importa... Quizá tendré que esperar un siglo para conseguir un lector; Dios ha esperado más de seis mil años para que un hombre comprendiese sus leyes.»

Sin embargo, el sistema copernicano no fue conocido por el gran público hasta el momento en que Galileo fue condenado por la Santa Inquisición. Ni el juicio, condena y ejecución de Giordano Bruno, heliocentrista convencido y poético, habían conseguido tanta resonancia. Al observar los objetos celestes con el anteojo y al considerar como una realidad lo que veía se convenció de la exactitud de las teorías de Copérnico desde el momento en que los fenómenos que de las mismas se desprendían se presentaban realmente en la naturaleza (fases de Venus), o bien que demostraban la falsedad de los presupuestos aristotélicos acerca de la incorruptibilidad de los cuerpos celestes (montañas en la Luna; manchas en el Sol; satélites de Júpiter).

La utilización, imprudente, que hizo de la Sagrada Escritura para probar unos fenómenos científicos que nada tenían que ver con ella le atrajeron no sólo su condena, sino también la del *De revolutionibus* (3 de marzo de 1616), que fueron ratificadas, tras la publicación del *Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo,* el 22 de junio de 1633. Galileo se vio obligado a jurar

> que siempre he creído, creo y con la ayuda de Dios creeré en el futuro todo aquello que considera, predica y enseña la Santa, Católica y Apostólica Iglesia. Por este Santo Oficio (tras haber sido jurídicamente intimidado mediante un precepto del mismo a abandonar totalmente la falsa opinión de que el Sol es el centro del mundo y que no se mueve, y que la Tierra no es el centro del mundo y que se mueve) habérseme ordenado que no puedo considerar, defender ni enseñar de ningún modo, ni de viva voz ni por escrito, la mencionada doctrina. Tras habérseme notificado que dicha doctrina es contraria a las Sagradas Escrituras (por haber yo escrito y publicado un libro en el cual trato de dicha doctrina ya condenada y aporto razones muy eficaces en su favor sin dar solución alguna) he sido juzgado vehementemente sospechoso de herejía, es decir, de haber mantenido y creído que el Sol es el centro del mundo e inmóvil y que la Tierra no es el centro y que se mueve, por todo ello, queriendo yo apartar de las mentes de sus Eminencias y de todo fiel cristiano esta vehemente sospecha, de mí justamente concebida, con corazón sincero e infinita fe, abjuro, maldigo y detesto los mencionados errores y herejías y en general cualquier otro error, herejía o secta contraria a la Santa Iglesia, y juro que en el futuro no diré ni afirmaré, ni de

> viva voz, ni por escrito, cosas tales por las cuales pueda yo ser objeto de tales sospechas, y si yo conociera algún herético o sospechoso de herejía, lo denunciaré a este Santo Oficio o al inquisidor u ordinario del lugar donde me encuentre...

El sistema heliocéntrico quedó, por tanto, a partir de este momento sujeto a esta opinión, expresada por José Vicente del Olmo, secretario del Santo Oficio, quien en su *Nueva descripción del orbe de la Tierra* (Valencia, 1681) utiliza a Manilio y Ovidio para demostrar la situación central de la Tierra, comenta el salmo citado por Estúñiga (sin citar a éste) y asegura que el tal movimiento se refiere a los terremotos. Pero en el capítulo V se define:

> Esta opinión, además que no fue necesaria introducirla para salvar las apariencias de los astros, está condenada por la congregación de los Eminentísimos cardenales, que formó la Santidad de Paulo V para la disposición del Indice de los libros prohibidos a 5 de marzo de 1616 y después el 22 de junio de 1633 por decreto de la Santidad de Urbano VIII de la misma congregación declaró ser errónea en la fe, absurda y falsa en Filosofía.

La condena de 1633 dio origen a tres actitudes distintas en los pensadores españoles: 1) absoluta supeditación a la misma, con o sin refutación por principio del sistema heliocéntrico; 2) aceptación de los sistemas de Tycho o Descartes, y 3) presentación de aquél bajo forma de hipótesis. Esta última corriente, como veremos, irá ganando terreno a partir de principios del siglo XVIII y terminará por triunfar, transformando la palabra *hipótesis* en *teoría.*

1. SUMISION AL SISTEMA GEOCENTRICO

José Gavira ha establecido con suficiente claridad la línea ideológica de quienes se sometieron sin reservas al decreto del Santo Oficio: Ferrer, que hace la apología del sistema tolemaico, sostiene que el anillo cristalino que separa el *primum movile* del cielo de las estrellas está formado por una masa de agua purísima «... para que en aquellos mares de cristal se deleitasen los bienaventurados para que no les faltase cosa de divertimiento»; Hurtado de Mendoza, que reprocha a Copérnico «el resucitar la difunta y olvidada opinión de Filolao», y aunque se da cuenta de que la doctrina heliocéntrica concuerda bien con sus propias observaciones, añade: «es absurda, falta de filosofía y errónea en la fe..., por más que forcejeen en contrario Galileo, Bullialdo, Hevelio y otros Copérnicos»; opiniones similares defienden González de Urueña y Cansino; el padre Murillo admite

que, no habiendo demostración racional alguna que permita probar cuál de los dos sistemas —tolemaico o copernicano— es el verdadero, hay que someterse a lo que indica el texto bíblico: la inmovilidad de la Tierra; Hualde cree demostrarla con los dos ejemplos siguientes: que una piedra arrojada desde lo alto de una torre cae siempre al pie de ella, y que si se disparan dos cañones en direcciones opuestas, la bala que marcha hacia el Este no alcanza mayor distancia que la que va hacia el Oeste. El astrólogo cordobés Serrano dice en el prólogo de sus *Tablas Filípicas:*

Nació luego el ilustre Torinense
Copérnico, motor de aquel gallardo
sistema excogitado antiguamente
por el sabio Aristarco y Filolao,
aquel a quien el nombre se adjudica
de hipótesis, supuesto imaginario,
pues cual centro supone al Sol inmóvil
y a la Tierra movible circulando.

El mismo Serrano aclara suficientemente su sentir en su *Astronomía Universal:*

> Este sistema explica ingeniosamente todo lo que vemos en el cielo y observamos en los astros, pero por la Congregación de Cardenales habiéndose condenado esta sentencia del movimiento de la tierra o inmovilidad del Sol, se permite expresamente como hipótesis o suposición: esto es que se ha de tener por falso decir que el mundo tiene verdaderamente la disposición del sistema copernicano, pero si la tuviere, por él se explicarían bien los movimientos celestes y apariencias de los astros y así, para este fin solo y como hipótesis la consideramos y tratamos.

Y en el mismo sentido se manifiesta el padre Rodríguez en *El Philoteo en conversaciones del tiempo* (p. 316): «Los cálculos con que se pretende ajustar sus movimientos (del sistema newtoniano) y anomalías de la acción o centripetismo magnético son moralmente imposibles (aunque se supongan seguros matemáticamente) que así sucedan físicamente», y de Newton opina que, «si bien acerca de muchos teoremas físicos discurrió y descubrió mucho, como en la luz y en los colores, con todo eso, en las causas y orden del movimiento por su amado magnetismo, nadie que se halle despreocupado y desinteresado jurará en su palabra». Y en parecida posición se encuentra el padre José Cassani (1673-1750), autor de un excelente *Tratado de los cometas.*

Es curioso anotar que dentro de esta línea retrógrada se encuentran las dos Universidades de mayor sabor tradicional: la de Sala-

manca, que en 1770 se niega a que se estudien Newton, Gassendi y Descartes porque sus principios «no simbolizan tanto con las verdades reveladas como los de Aristóteles», olvidando que fue ella la primera en instaurar el estudio de la teoría copernicana y que contó en su claustro, en el siglo XVI, con Jerónimo Muñoz, uno de los mayores antiaristotélicos del siglo XVI, conforme demostró en su estudio sobre el cometa de 1572. Y en Alcalá tampoco se iba mucho más allá: en 1772 se explicaban «la *Esfera,* de Sacrobosco; el *Uso del astrolabio,* de Gema de Frisio; los *Teóricos,* de Parbachio; las *Tablas,* del señor rey don Alfonso», y se aclara que los *Teóricos,* de Parbachio, serán interpretados cada uno por Ptolomeo.

2. ACEPTACION O INVENCION DE OTROS SISTEMAS

Entre los autores más aberrantes que cabe citar están el franciscano Francisco Angeleres (c. 1680), quien hizo una pintoresca síntesis de las doctrinas copernicanas con la astrología y fisionómica, y José Santiago de Casas, quien publicó en Madrid (1758) sus hipótesis con el título de *Reloj universal de péndola y en él nueva idea del universo.* La obra es retrógrada por la fecha en que aparece y por la puerilidad del autor —compartida por la larga lista de censores e informadores de la misma—, que cree poder explicar las apariencias celestes manteniendo a la Tierra en el centro del universo y dándole un simple movimiento de cabeceo en el sentido de los meridianos, que explicaría la variación de la declinación solar a lo largo del año. Niega el movimiento de rotación terrestre, pues

> ¿una revolución tan violenta de un cuerpo tan sumamente pesado cual es el globo terráqueo sobre su figurado eje, manteniendo en un lugar inmóvil su centro no se deja ver, que era contra lo natural que suena a quietud en las obras del Autor de todo?... Veamos qué sucedería si la Tierra girase como dicen los copernicanos... Los vientos furiosos o huracanes ¿se engendran por la parte de dentro de la atmósfera o por la parte de fuera? Si me dicen que la atmósfera corre juntamente con el globo es preciso creer que se originan dentro y si ésta corre siempre igual ¿de dónde vienen las calmas cuando cesan los huracanes?

Merecen mayor consideración quienes dejando las fantasías de lado procuran encontrar la conciliación entre la fe y la ciencia adoptando algún sistema no reprobado. Así, Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) aceptó el sistema cartesiano de los vértices o torbellinos; Juan Bautista Corachán (1715), en su *Tratado de cosmo-*

grafía, sigue el sistema de Tycho, modificado por Riccioli «por más moderno y ajustado a las experiencias», como la mayor parte de los astrónomos españoles de su tiempo, y el médico filósofo Andrés Piquer nos dice en su *Lógica:*

> Dice Copérnico que la tierra da cada día una vuelta entera sobre su eje, y que en un año la da alrededor del sol, que supone estar en el centro del mundo. Y considerando el entendimiento que no se conforma este hecho que refiere Copérnico con las verdades que alcanzamos con las Sagradas Escrituras ni con aquellas que adquirimos con la experiencia, le mira como inverosímil. Por el contrario, diciendo Tycho Brahe que la tierra está en el centro del mundo, que el sol y todos los demás planetas dan una vuelta cada día alrededor de ella y que Marte, Júpiter, Saturno, Mercurio y Venus dan su vuelta anual alrededor del sol, y hallando el entendimiento todas estas cosas conformes con la experiencia y con la razón tiene el sistema de Tycho Brahe por verosímil.

González Cañaveras hace en su tratado una descripción de cuatro sistemas astronómicos: el de Ptolomeo, el de Copérnico, el de Tycho Brahe y el de Marciano Capela, y añade otro de su invención, que llama «Físico-Astronómico-Solar», que no es otra cosa, en suma, que el copernicano, aunque adoptado —dice— sólo para facilitar cálculos.

Estas discusiones sobre los sistemas del mundo eran ya públicas a mediados del siglo XVIII y figuran en los programas de los actos académicos normales con o sin indicación de cuál debe ser el sistema defendido. Así, en *Conclusiones matemáticas, Seminario Real de Nobles* (Madrid, 1748), se dice: «Darán razón del sistema de Filolao, Pitagórico y Aristarco Samío, renovado por Nicolás Copérnico, y al mismo tiempo de la censura que le mereció la Congregación de Cardenales, Inquisidores de Roma, contra Galileo de Galileo y de qué modo está permitido»; en el certamen que celebró el Imperial y Real Seminario de Nobles de Barcelona alrededor de 1760 se especifica exclusivamente: «Descripción de los sistemas de Claudio Tolomeo, de Tycho Brahe, de Nicolás Copérnico y de Renato Descartes, parecer y juicio crítico de cualquiera de dichos sistemas», y en el *Programa de ejercicios de examen para los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles de Madrid* (1775) leemos: «Cuál es el sistema de Copérnico (que admitimos como hipótesis y no como tesis).»

Estas disertaciones ocurren como consecuencia del espíritu científico y crítico que nace con la subida al trono de Fernando VI. Así, Francisco Giustiniani imprime en Lyon (1755) un *Atlas Universal*, en que dice al referirse a Copérnico:

> Salió a la luz por desgracia su libro en tiempo en que se tenían por sospechosos todos los nuevos pareceres. No se hablaba otra cosa por todas partes que de reforma. Bajo pretexto de reformar costumbres del Clero, la gente acometía la Fe de la Iglesia Católica, y ellos que aún la defendían, estaban atemorizados de la multitud de opiniones particulares que aparecían en lugar de los Dogmas que se suprimían...

Y mucho más sintomático, por su aparente falta de coherencia —*et pour cause*— son dos de las *Cartas Eruditas* que el padre Benito Feijoo dedicó al tema y tituladas *Sobre el sistema copernicano* (vol. III, carta 20) y *Progresos del sistema filosófico de Newton en que es incluido el astronómico de Copérnico* (vol. IV, carta 21). Religioso, viéndose obligado a defender o cuando menos a no impugnar directamente los decretos de 1633, su reacción, tal como la resume Gavira, consiste en establecer un silogismo herético: «El único impedimento para la aceptación del admirable sistema copernicano es su oposición con los textos sagrados; la pervivencia del sistema tolemaico entre nuestros astrónomos sólo se explica por nuestro atraso científico; *ergo,* nuestro excesivo respeto por las Sagradas Escrituras era causa del atraso científico.» Y para aminorar esta impía consecuencia, Feijoo se acoge al sistema de Tycho.

3. LA HIPOTESIS-TEORIA DEL SISTEMA HELIOCENTRICO

De todo lo hasta aquí expuesto puede deducirse que la adopción del sistema copernicano en España se realizó por vía de hipótesis y con mucha precaución. Uno de sus primeros partidarios parece que fue el padre José Zaragoza, S. J. Este, en su *Esfera en común celeste y terráquea* (Madrid, 1674), afirma, según Mayáns, en su libro 2,1,8, que:

> Esta sentencia, aunque ingeniosa, está condenada por la Congregación de los SS. Cardenales, inquisidores, como contraria a las Divinas Letras, aunque por modo de hipótesis o suposición pueden todos valerse de ella para el cálculo de los planetas, por lo tanto sólo se condena la actual realidad de esta composición, pero no su posibilidad... Dos partes tiene la sentencia de Copérnico: la una que el Sol no se mueve. La otra, «que la Tierra tiene movimiento actual y diurno, y no es centro». A la primera dio censura de *formaliter haeretica,* por ser expresamente contraria a las Divinas Letras, a la segunda dio su censura teológica, de que por lo menos es errónea *in fide.*

Ahora bien, de esta afirmación no se pueden extraer consecuencias decisivas acerca de su verdadero sentir, ya que Zaragoza es también autor de una *Astronomia nova methodo iuxta Lansbergii hypothesius ad meridianum Matritensem accomodata* (1670), lo cual permite suponer su tácita admisión del sistema heliocéntrico desde el momento en que sigue a Lansberg, partidario del nuevo sistema.

Armando Cotarelo y Valledor, autor de una excelente monografía sobre Zaragoza, ha espigado las ideas que acerca del tema se escapan —a veces involuntariamente— a la pluma de nuestro autor: el que «Venus y Mercurio se pueden eclipsar mutuamente, porque cualquiera puede estar inferior al otro» *(Esfera,* p. 161), indica que se inclinaba hacia la teoría de Tycho, modificada por Riccioli. Cuando analiza la inmovilidad de la Tierra *(Esfera,* p. 196) dice que, a pesar de ser evidente a los sentidos, «se puede responder que se engaña el sentido, porque la grandeza de los cielos es tanta que la distancia de la Tierra y centro es como un punto respecto de la grandeza de los cielos, y así la vista no puede observar diferencia en las estrellas, días, etc...» Conoce también la elipticidad de las órbitas planetarias (p. 78), que da buen resultado en el cálculo de las efemérides, pero él prefiere admitir un movimiento en espiral. Esta polémica acerca de la forma de las órbitas de los cuerpos celestes se encontraba entonces en boga y el padre Juan de Ulloa, S. J. (1722), admitía que las órbitas planetarias eran ovaladas, como habían sostenido Azarquiel y Alfonso el Sabio, para Mercurio; Kepler, inicialmente, en su *Astronomia Nova,* para Marte, y Vicente Mut (m. 1687), de sus observaciones del curso del cometa de 1664, había afirmado que éste seguía una órbita curvilínea, semejante a una parábola.

El cisterciense Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682) se preocupó también de estas cuestiones en su *Mathesis Biceps. Vetus et Nova* (Campania, 1670). Se muestra partidario de Tycho, pero añade

> que Dios omnipotente puede hacer en esta noche que la Luna, o Mercurio, o Venus, o el Sol, o Marte, o Júpiter, o Saturno, o cualquiera de las estrellas fijas descanse en el centro del Mundo sin que mañana pueda llegar un astrónomo que perciba que Dios mudó algo.

Un paso más adelante se encuentra en el padre Tomás Vicente Tosca (1651-1723). Alude a nuestro problema en distintos lugares de sus obras. En el *Compendio Mathematico* sigue de cerca la obra (1690) del padre Millet Deschales. Dedica el tomo VII y parte del VIII a la Astronomía. Tosca hace girar a Mercurio, Venus y Marte en torno del Sol y, hablando del movimiento de éste, añade que

Todo lo que hemos dicho de la elipse solar, según la hipótesis común que da quietud a la Tierra y movimiento al Sol, se verifica también en la de Copérnico, que da quietud al Sol y movimiento a la Tierra; pues sólo se diferencia ésta de aquélla... según los copernicanos por moverse la Tierra por la periferia de la elipse y estar el Sol en aquel focus o centro de los movimientos verdaderos, donde la hipótesis común coloca la Tierra.

Al hablar de los planetas superiores, Marte, Júpiter y Saturno, sostiene que la *hipótesis* de Copérnico explica con tanta sencillez su segunda desigualdad «que no parece poder mejorar». Cuando en el tratado XXIV *De la Geografía* (libro 1, capítulo 2) se enfrenta de lleno con el problema que nos interesa, nota que

> Copérnico y sus secuaces pusieron en la Tierra dos movimientos; el uno, con que la Tierra, como si fuese uno de los siete planetas, camina por el orbe anuo, o ec'íptica...; el otro movimiento es el diurno con que se mueve alrededor de su centro... dando una vuelta entera en veinticuatro horas. No es menester detenernos aquí más en esto, habiéndose explicado más por extenso en diferentes lugares de la Astronomía, donde se vio la facilidad con que se explican los fenómenos o apariencias celestes con estos dos movimientos. Este sistema se puede considerar de dos maneras: la primera es como hipótesis y la segunda como realidad: como hipótesis no hay duda de que es una de las mejores que se han discurrido...

Evidentemente se da cuenta de que si no admite el movimiento de rotación, los astros —dada la distancia a que se encuentran de nuestro globo— tendrían que viajar a una velocidad fantástica para completar su giro en veinticuatro horas, pero «no hay duda que el Creador pudo colocar por sus altos fines ese movimiento en los astros y no en la Tierra», aunque también confiesa que «los argumentos filosóficos con que se impugna el movimiento de la Tierra tampoco son concluyentes», argumentos que consisten en las experiencias de lanzar una bala en dirección Este y otra hacia el Oeste (los caminos recorridos debieran ser distintos) y en dejar caer una piedra desde lo alto de una torre, que tendría que desviarse en la vertical. Todo ello para concluir: «No habiendo, pues, razón evidente ni experiencia que concluya dicho movimiento, es preciso decir que la Tierra es inmóvil y que el movimiento está en el Sol, por varios textos de la Sagrada Escritura...»

Ideas similares expresa Tosca en su *Compendio filosófico* (Valencia, 1721), que fueron copiados y transmitidos por Mayáns al polaco Gereto.

El triunfo de Copérnico

El sistema heliocéntrico puede considerarse como definitivamente aceptado por los astrónomos españoles a partir del momento en que el inquisidor Francisco Pérez de Prado dio el *imprimatur*, sin reticencias, a las obras que exponían el copernicanismo por vía de hipótesis, conforme se desprende de la carta que Mayáns le escribió el 29 de abril de 1747:

> Señor: Aunque tengo el ánimo muy sosegado y vivo con buena fe reteniendo los libros prohibidos que manifesté a V. Ex. en virtud de la licencia que, de palabra, se ha dignado concederme; sin embargo, deseoso de lograr este favor por escrito (si en esto no hay inconveniente) suplico a V. Ex. esta concesión.
>
> Al mismo tiempo explico a V. Ex. el gozo que tengo de saber que tenemos un Inquisidor general que por sí examina las calificaciones y hace justicia, dejando ilesa en lo posible la fama de los escritores. Digo esto por la controversia de los días antecedentes, sobre la manera con que debe explicarse D. Jorge Juan en lo tocante al sistema del mundo que, después de muchos filósofos antiguos siguió y esforzó Copérnico...

Sigue haciendo la historia del problema y añade:

> Si entramos a considerar las causas de una y otra condenación, hallaremos que no se fundaron en razón filosófica absolutamente cierta, como lo probó muy bien el P. Tosca... yo pienso que el sistema de Copérnico está reprobado en la Sagrada Escritura, dejando otros textos, con especialidad en el versículo 5 del Psalmo 103 que dice: «Sobre sus bases asentaste la tierra, inconmovible para siempre jamás.» Pero tanto ésta y otras autoridades pueden tener explicación que no sea absurda y se componga muy bien con la opinión de Copérnico; y esta explicación la dan grandes teólogos del Cristianismo acomodándose al texto hebreo y a la versión de San Gerónimo; de aquí nace que absolutamente no es cierto ser herética la sentencia de Copérnico como han sentido y escrito muchos. Y que no deba tenerse por tal, además de lo que sabiamente discurre mi amigo Luis Antonio Muratori en su eruditísimo libro *De ingeniorum Moderatione* se puede decir en el caso presente que esta condenación no es una conclusión teológica en todo rigor, porque no se deriva de premisas teológicas; y aun hemos visto, según el P. Tosca, que ni de premisas naturalmente ciertas.
>
> Según lo dicho vendremos a concluir que, si esto digo tiene alguna probabilidad, a lo menos es cierto lo que dijo el P. Zaragoza, lib. 2 de la *Esfera*, prop. 1, n. 8, y después el P. Tosca, dicho lib. 2, cap. 20, que no hay peligro alguno en seguir este sistema hipotéticamente.

> Y así como D. Jorge Juan no le apruebe, puede referirle y servirse de él como hipótesis. Y celebro mucho que así lo haya resuelto V. Ex., según me ha escrito, para que todos sepan que V. Ex. no quita a los ingenios toda libertad que sea útil a las ciencias, como promovedor de ellas.

Este estado de opinión permitió publicar a Jorge Juan y Santacilia (1713-1773) sus *Observaciones astronómicas y físicas* (Madrid, 1748), aunque tuviera que admitir en el prólogo que el sistema copernicano era hipótesis. Esto explica que al traducirlo Vaquette d'Hermilly al francés justificara a Juan diciendo:

> El autor de esta obra no habla como matemático cuando supone falsa la opinión de quienes afirman que la Tierra gira sobre sí misma, sino como hombre que escribe en España, es decir, en un país donde existe la Inquisición.

La victoria —insisto que entre los científicos— del sistema copernicano acaece entre el episodio que acabamos de narrar (1747) y la publicación de la última obra de Jorge Juan, *Estado de la astronomía en Europa* (1774). Este dice en un pasaje, recogido por Juan Sempere y Guarinos:

> Querer establecer fija la tierra es lo mismo que querer derribar todos los principios de la mecánica, de la física y aun toda la astronomía sin dejar auxilio ni fuerza en lo humano para poder satisfacer.
>
> Estas reflexiones se han hecho ya en casi toda la Europa. No hay reino que no sea newtoniano y por consiguiente copernicano, más no por eso pretenden ofender (ni aun por imaginación) a las sagradas letras que tanto debemos venerar. El sentido en que éstas hablaron es clarísimo y que no quisieron enseñar la astronomía, sino darla solamente a entender en el pueblo. Hasta los mismos que sentenciaron a Galileo se reconocen hoy arrepentidos de haberlo hecho y nada lo acredita tanto como la conducta de la misma Italia. Por toda ella se enseña públicamente el sistema copernicano y newtoniano; no hay religión que no le dé a la prensa. Los Padres Leseur, Jacquier y Boscowick, y aun la Academia de Bolonia no aspiran a otra cosa. ¿Puede haber prueba más evidente de que no cabe en ellos ni aun la sola sospecha de herejía, que fue la condenada, y que lejos de ella abrazan el sitema como único?
>
> ¿Será decente con esto obligar a nuestra nación a que después de explicar los sistemas y la filosofía newtoniana haya de añadir a cada fenómeno, que dependa del movimiento de la tierra, pero no se crea esto que es contra las sagradas letras? ¿No será ultrajar éstas al pretender que se opongan a las más delicadas demostraciones de Geometría y de Mecánica? ¿Podrá nin-

gún católico sabio entender esto sin escandalizarse? ¿Y cuando no hubiera en el reino luces suficientes para comprenderlo, se dejaría de hacerlo visible una nación que tanta ceguedad mantiene?

No es posible que su soberano lleno de amor y sabiduría tal consienta. Es preciso que vuelva por el honor de sus vasallos y absolutamente necesario que se puedan explicar los sistemas sin la precisión de haberlos de refutar: pues no habiendo duda en lo expuesto tampoco debe haberla en permitir que la ciencia se escriba sin semejantes sujeciones.

¿Qué ha pasado entre estas dos fechas clave, 1747 y 1774, para el desarrollo de la cultura española? El reinado de Fernando VI (1746-1759), el hombre que puso los fundamentos del colosal desarrollo de la ciencia en España en la segunda mitad del siglo XVIII. En primer lugar, su propio confesor (también fue inquisidor), el P. Francisco Rávago, S. J. (1685-1763), le sugirió la creación de un gran observatorio astronómico (1752), el cual contó con una fuerte subvención (pagada, es cierto, con irregularidad) y que se proveyó de numerosos aparatos importados desde Inglaterra. Este ejemplo cundió, y sabemos de distintas adquisiciones de anteojos, micrómetros, etcétera, de modo regular, destacando entre todas ellas la de un telescopio Herschell, realizada por José Mendoza y Ríos en 1796.

Puede considerarse como punto final de toda la polémica la imposición por decreto de la enseñanza del sistema newtoniano, que también divulga Hervás y Panduro en su *Viaje estático al mundo planetario* (Madrid, 1793-94), y las siguientes palabras, escritas por Benito Bails (1730-1797), en sus *Elementos de Astronomía* (Madrid, 1775), pp. 114-117:

Satisfácense los argumentos que se fundan en algunos textos de la Sagrada Escritura.

Todos estos argumentos se satisfacen con las consideraciones siguientes:

Sería un temerario el que intentase excluir de los libros sagrados todas las metáforas, todas las comparaciones, todas las figuras recibidas entre los hombres. Los astrónomos también dicen el sol nace, el sol se pone, y lo dirán eternamente, sin que por eso sea su ánimo desconocer el verdadero estado de la naturaleza. Si Dios conversara con los hombres diría lo mismo, y Josué no podía decir otra cosa. Sería muy extraño pretender que un general de ejército, cual era Josué, se entretuviese en dar una lección astronómica, tratándose de manifestar a su ejército con una victoria la gloria y el poder de Dios, y dejando el lenguaje que sus soldados podían entender mandase a la tierra que se parase. Le hubiera sido preciso darles la razón de tan extraño

modo de hablar, y empeñarse en una disertación muy intempestiva e impertinente. Así, aun cuando Josué hubiera sabido por inspiración divina una cosa que de su tiempo se ignoraba, no podía menos de explicarse conforme refiere la Escritura.

Lo propio diremos de los demás textos de la Biblia, en los cuales los autores sagrados no podían menos de hablar según se hablaba, y hablamos nosotros cuando decimos el nacer, el ocaso, el movimiento, la desigualdad del sol.

Los textos de la Sagrada Escritura que parecen contrarios al movimiento de la tierra no se deben entender en su sentido propio y literal, sino en el sentido común, conforme hablan y relatan generalmente los hombres. Hay muchos textos de la Escritura, además de los que se citan contra Copérnico, que hablan de Astronomía y Física, los cuales se viene a los ojos que no se deben entender al pie de la letra, como cuando Dios dice: «(El orbe) que fundo sobre los mares» (Psalmo 23, 2) o cuando el Eclesiastés dice: «La tierra permanece para siempre». En los textos de la Escritura que hablan del movimiento del sol, no se trasluce, ni se puede sospechar siquiera que los escritores sagrados tuviesen ánimo de decidir la cuestión física, y fundar o desterrar acerca de este punto alguna opinión.

No tenemos obligación de creer que por el don de profecía supiesen los autores sagrados las cosas profanas que no tenían relación con los sucesos que escribían, o no alteraban su esencia; ni los autores sagrados, ni los Santos Padres, con cuya autoridad se puede argüir en estos asuntos, no sabían la Astronomía. Tal fue S. Agustín, una de las lumbreras de la Iglesia, que negaba las antípodas; *de Civit. Dei*, lib. 16, c. 9.

No hay ninguna decisión formal de la Iglesia contra el sistema copernicano. Verdad es que la Congregación de los Cardenales Inquisidores dio un Decreto con fecha 5 de marzo de 1616 contra las obras de Copérnico, Zúñiga y Foscarini, y otro contra Galileo, con fecha de 22 de junio de 1633, sentenciándole a abjurar el error del sistema de Copérnico. Pero esta sentencia no le califica de herejía; sólo declara que es sospechoso y esto no prohíbe su justificación. Se tuvo por conveniente prohibirle para atajar los inconvenientes que en aquellos tiempos podían resultar de consentir sobrada libertad a los ingenios. Pero siempre ha sido lícito, aun en Roma, admitirle como hipótesis, y lo mismo podrán hacer todos los que tuvieren por más seguro este camino.

Las obras de Jorge Juan y de Bails dieron el golpe de gracia a los últimos defensores del sistema geocéntrico y fueron la puerta abierta de par en par por donde el sistema copernicano se introdujo en el virreinato del Plata por Pedro A. Cerviño (m. 1816) y en el de Nueva Granada por José Celestino Mutis. La extraordinaria aportación de este último al desarrollo científico de la América hispana se refleja en el campo del copernicanismo en la defensa que de

este sistema hizo en 1774 frente a los padres dominicos, que le denunciaron a la Inquisición, y en el dictamen del 20 de junio de 1801 sobre las pretensiones de los agustinos de enseñar todavía el sistema geocéntrico, y del que a continuación extractamos algunos pasajes:

> ... nos ceñiremos precisamente a lo que baste para formar una verdadera idea no sólo del apreciable preferente concepto que en el día tiene entre los sabios el sistema Copernicano, sino también de la cristiana libertad con que lo enseñan y tratan en sus decretos todas las naciones cultas de la Europa sin exceptuar la misma Roma, teatro de sus glorias y desgracias según la ocurrencia de los tiempos.
>
> Nuestra América va participando también de estas sucesiones: se aplaudió en su introducción en nuestras escuelas y teatros y en el día se ve abatido...
>
> ... Parece pues que la novedad del día se reduce a examinar si pueden permitirse en las Escuelas y Teatros de esta Capital la enseñanza y controversia de un sistema que estuvo prohibido defenderlo afirmativamente porque en hipótesis se ha permitido siempre, y aun con la anterior gloria de haberlo empleado los escogidos astrónomos para la reforma del Calendario. Los sólidos fundamentos alegados para poderlo defender como tesis el año 74 en el colegio del Rosario bastaron para desimpresionar a las personas imparciales, sin que el Santo Tribunal de la fe, ni el ilustrado superior Gobierno hubiesen tratado de contener esta reputada herejía filosófica. Antes y después de aquel lucido acto a presencia de los SS. Virrey y Virreina, se ha defendido el sistema como hipótesis, atemperándose los Catedráticos a la flaqueza de los espíritus sobresaltados con una opinión para ellos incomprensible y que para el común de las gentes es una novedad intolerable por ignorar lo que actualmente pasa en la república de las letras, y mucho más lo que ha sucedido en los empeños literarios para obtener la prohibición del sistema...

Hace la historia de la condena, debida inicialmente a las intrigas del jesuita Scheiner (1575-1650), enemigo de Galileo, y sigue:

> ... Como todo lo borra el tiempo y se olvidan las quejas personales, llegamos a una época en que, como dijimos antes, sostiene por estos recursos su partido la porción más flaca de los Filósofos de Escuela, que todo lo quieren alcanzar por el telescopio de sus ideas abstractas. Sin instrumentos, ni el continuo desvelo de observaciones no se pueden penetrar los movimientos arreglados del verdadero sistema del mundo que será ya siempre entre los sabios el único que corresponde a las leyes del mecanismo universal...
>
> ... Desde entonces se debilitó el partido escolástico prevaleciendo la libertad de enseñar el sistema por toda la Italia, y den-

tro de la misma Roma los sabios Jesuitas, a cuyo frente se ha distinguido el insigne astrónomo Boscowick, y el más esclarecido matemático que formó en su seno la Sociedad. En su filosofía, en todas las memorias sueltas, y especialmente en los comentarios al encantador poema latino de la filosofía Newtoniana del Benedicto Stay ha derramado los conocimientos más preciosos para la inteligencia de la Filosofía Newtoniana, en que físicamente se convence todo el sistema astronómico de Copérnico. Así lo defienden ya todos afirmativamente. Así corren los innumerables libros de estas ciencias circulando por nuestra España y América; así tácitamente se ha mandado enseñar estas doctrinas, introduciendo y señalando expresamente el Consejo Supremo de la Nación, las obras de Gasendo, Cartesio, Newton y Volffio, todos autores copernicanos, sin exceptuar este punto como parecía regular si estuviera en su vigor la vociferada prohibición.

Todos los progresos que han hecho estas enseñanzas los tocaremos de paso en algunos documentos que no aducirán la más mínima réplica. Sea pues el primero: Con el motivo de haberse presentado un atolondrado hermano lego Carmelita con el proyecto de reformar el Calendario y de haber vomitado en su escrito cuantas injurias le dictaron su furor y sus protectores contra el sistema copernicano, se mandó reconocer el desatinado proyecto a los Doctores Matemáticos de la Universidad de Salamanca. A consecuencia de tan desacertados disparates hicieron ver aquellos Matemáticos la falsedad del proyecto, rebatiendo con gracejo y solidez cuanto había vomitado el hermano lego contra el sistema copernicano. Trasladaremos lo preciso y más conveniente: «Al cuarto tratado de su proyecto al que falsamente pone por título *pruebas que resultan de lo antecedente contra el sistema copernicano* pudiera haberlo omitido, porque a la verdad ni V. R. lo entiende... yo estoy por el *sistema copernicano* porque mi Madre la Iglesia Católica como hipótesis no me lo estorba, porque por la constitución estoy obligado a explicarla en mi cátedra y porque los argumentos con que lo rebate, hijos los más de no entender lo que impugna, carecen de toda fuerza... La Inquisición Romana hizo abjurar a Galileo la opinión del sistema copernicano y mandó que nadie le siguiese; con todo hoy se permite su pública enseñanza en Roma a vista de aquel venerable Senado, del Papa, Colegio Apostólico y otros muchos ilustres y devotos eclesiásticos que residen en aquella metrópoli de la cristiandad, no ya como pura hipótesis, que esto nunca estuvo prohibido: se enseña, dicta y escribe en tono asertivo... Pues aquí de Dios y de la Inquisición dirá el Padre ¿qué es esto? Tenga paciencia y oiga. La Inquisición Romana no prohibió absolutamente seguir el sistema copernicano, antes sí con la excepción del caso en que se llegase a hacer evidencia de su verdad, y es cierto que la prohibición está concebida en estos términos. Llegó ya el caso de hacerse este sistema tan dominante fuera de España (donde ya empieza a seguirse) que casi todos los físicos modernos son

copernicanos. ¿Y no es juicio muy prudente y muy racional el que cuando tan doctos juicios de diferentes intereses, naciones y religiones, de quienes la mayor parte respeta la autoridad de la Escritura, en que está el único tropiezo del sistema copernicano, conspiraron unánimes a admitirle, fueron sin duda movidos de tantas y tan poderosas razones que para el efecto de persuadir se pueda reputar su colección por equivalente en algún modo a una perfecta evidencia? El Cardenal Polignac en su cultísimo poema *Anti-Lucretius* defiende como existente el sistema copernicano y esta obra está dedicada, cuando menos, a Benedicto XIV de eterna memoria, uno de los más sabios, más ilustres y más virtuosos Pontífices que han ocupado la Cátedra de San Pedro, y que sabía (sin comparación) mucho más que V. R. cuanto hay que saber acerca de la condenación de este sistema.» Con toda esta cristiana libertad y franqueza se escribe y publica en España una obrita dedicada también a un príncipe de la Iglesia, el eminentísimo Cardenal de Solís, con las licencias necesarias el año 1766.

En el año de 90 el Presbítero D. Pedro del Río dio a luz su libro sobre el cómputo eclesiástico antiguo y moderno, en que persuade la necesidad de instruir a los Eclesiásticos en estas ciencias y, por consiguiente, en el conocimiento de los cinco principales sistemas del mundo, y da la preferencia «al más bien fundado y acreditado entre los sabios, al más seguido de las naciones ilustradas, y al que da mayor facilidad para explicar los fenómenos o apariencias que reparamos en el cielo, que sin duda lo es el sistema copernicano». Asimismo acaba de reimprimirse en Madrid el curso filosófico titulado *Lugdunense*, con la mira de propagarlo por los Colegios y Seminarios para que se vaya mejorando la enseñanza de la juventud y supla entre tanto la falta de los cursos nacionales mandados formar por las Universidades según las advertencias del supremo Consejo, poco o nada satisfecho del Goudin, como lo convence la limitación del tiempo que se les impuso. El citado curso *Lugdunense*, que admite como hipótesis el sistema copernicano dándole solución a los argumentos de razón y autoridad de la Escritura, ha merecido la preferencia sobre todos los anteriormente introducidos.

Con la reimpresión del compendio matemático de D. Benito Bails se ha incluido el prefacio de la primera edición, que ha corrido sin tropiezo a vista ciencia y paciencia no menos de los tribunales supremos de gobierno que de la fe. Allí habla el autor con toda esta franqueza: «no podemos dejar de prevenir que incluye este t.º (es el 3.º) una novedad que acaso dará que decir a muchos, y es que en los principios de astronomía demostramos el sistema copernicano, o la opinión del movimiento de la tierra. Una vez que la tenemos por la verdadera y es su objeto un punto de filosofía natural, no cabía en nuestra franqueza disimularlo, y una vez que la demostramos nos asiste el derecho de pedir que antes de abominar de este sistema se pesen las razo-

nes en que le fundamos. Sabemos que en otros tiempos se miró como novedad peligrosa esta opinión, y se prohibió seguirla, pero se tiene hoy día tan desacertada en Roma mismo su prohibición que se ha borrado del Indice del Expurgatorio, y acá en España salió al público un papel póstumo de don Jorge Juan cuyo asunto es probar el movimiento de la tierra cual le admiten los copernicanos...»

Estas palabras permiten ver el grado de libertad de pensamiento al que se había llegado en la América hispana a fines del siglo XVIII. Y lo mismo ocurría en la Península. ¿Qué pintaba ya la censura o la Inquisición —existentes sobre el papel— cuando en el *Diario de Barcelona* de 1792 se publicaba el siguiente anuncio?:

Si alguno tuviere las obras que expresamos más abajo y quisiere venderlas, enviará una nota con los precios al Despacho principal de este Diario, en donde se tomarán no siendo los precios exorbitantes. Las obras son las de Juan y Daniel Bernouilli, las de d'Alembert, las de Newton, varias obras de Eulero, los premios de la Academia Real de Ciencias de París, el tratado de la figura de la Tierra de Clairaut y otras obras de este género.

Copérnico había triunfado.

JUAN VERNET GINES

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de
BARCELONA

VALLE-INCLAN: «DINAMICA DE LA ESTRUCTURA LATENTE»

«De palpitante actualidad», «total y absoluta vigencia», «hoy más válido que ayer». Esos y otros comentarios por el estilo suscitan en la prensa las representaciones ofrecidas hoy en día de la obra de Valle, y no puede decirse que vayan esas alusiones descaminadas, tanto en cuanto aluden a una realidad concreta: Valle nos ofrece la escritura más rica y variada en matices de todas las de sus contemporáneos. Su lectura pone al descubierto la poca validez de los adjetivos «modernista» o «noventayochista», teniendo en cuenta que cualquiera de estos dos términos ha de presuponer por necesidad comparación o semejanza. Valle «desconcierta» en el sentido en que su obra no mantiene las constantes «preocupación por España», «gusto por el paisaje», «sentimiento trágico de la existencia», etc., y no menos en el sentido en que, por así decirlo, hay muchos Valles, descubriéndonos cada uno de ellos maneras distintas de escribir.

I. DE BRADOMIN A LUNACHARKY

A nivel más profundo, la crítica especializada, enfrentada con el deber de justificar la vigencia de su teatro antes aludida, encuentra el camino trillado acudiendo a la trayectoria personal de Valle. Este, por su personal «anarquía», no nos deja unas memorias a lo Galdós o Baroja, pero sí innumerables opiniones, entrevistas y, sobre todo, una biografía más que atrayente; así, su tradicionalismo y su carlismo poseían una «fuerte carga estética»: *Las Sonatas*, con alusión forzosa en este contexto a autores esteticistas como D'Aurevilly y D'Annunzio. Más adelante, y en su progresiva toma de contacto con la realidad, dará a luz las *Comedias bárbaras*, en las que todavía Valle «se evade», todavía posee «ratimagos estetizantes», pero en las que ya aparecen vestigios de un cierto «compromiso» que nadie acierta a fijar. El esperpento es ya la madurez literaria, natural coinci-

dencia con la madurez de Valle; alusiones al «compañero Lenin», correspondencia con Lunacharky, etc. (1).

De esta forma queda definida y justificada la validez actual del teatro de Valle. Su obra más en general queda explicada —asimilada— con las múltiples referencias que Valle dio de su propia obra y con las múltiples anécdotas de su biografía (2). Con lo variado y contradictorio de su vida queda explicado lo «variado» y «contradictorio» de su obra. Pasará mucho tiempo hasta que el nombre de Valle no pulse en nuestro inconsciente al «Don Ramón de las barbas de chivo» insultando a Cervantes en su tertulia o perdiendo su mano por una cuestión nimia.

Se siente que la producción literaria de Valle sobresale de cualquiera de las de la época. Quizá por ello, Valle haya sido hasta hoy terreno abonado en el que han incidido gran parte de las ilusiones críticas. Su «resurgir» es reciente si tenemos en cuenta que hasta hace unos años sólo había unas cuantas referencias básicas —clásicas— a las que remitirse, pero que reconocían la originalidad y la importancia de Valle.

Mil novecientos sesenta y seis marca el centenario de su nacimiento, que se conmemora en las principales revistas especializadas del país. A partir de aquí puede decirse que se verifica un ligero cambio en la problemática del acercamiento a su obra en el sentido en que la preocupación fundamental no es ya la de si Valle es modernista, hijo pródigo del 90 ó se encuentra a mitad de camino. A partir de aquí, los estudios —con ese cambio señalado— se van sucediendo con pasmosa regularidad a la vez que un «alivio» de la censura oficial permite que alguna de sus obras asome a los escenarios.

En el presente trabajo se tratará de estudiar el discurso teatral de Valle ensayando, sobre todo, un concepto que dista mucho aún de estar lo suficientemente pleno de contenido. Nuestro análisis se verificará en base a *Los cuernos de Don Friolera* y *Divinas palabras*, partiendo de que cada una de estas obras posee una lógica interna que hay que buscar dentro de ella, pues es en ella donde se encuentra. Luego huelga toda comparación con la realidad, es decir, intentaremos huir

(1) «La rebeldía ha crecido y se ha encrespado con el paso del tiempo... a los cincuenta años, sus libros adquieren verdadera sustancia ideológica y sentido de denunciación político-social... El giro no se produce bruscamente. Pudieran encontrarse antecedentes en la serie de las *Comedias bárbaras.* Ahora bien, en las siguientes, y de modo especial en los Esperpentos y en el *Ruedo Ibérico,* es donde realmente la pluma del mirlo levanta el vuelo con la garra del halcón.» *Vid.* Paz-Andrade, Valentín: *La anunciación de Valle-Inclán,* Buenos Aires, 1967. Sobre todo el capítulo «La gestación del rebelde», pp. 124-126.

(2) De un tiempo a esta parte se observa una continua preocupación por parte de los exegetas de Valle en demostrar la falsedad de muchas de las anécdotas a él atribuidas. De cualquier forma, ¿qué más da que lo sean o no? Lo sintomático precisamente está en la atribución de esa multitud de anécdotas al escritor.

de los espejos del Callejón del Gato, verdadero paño de lágrimas de gran parte de las críticas y que constituye un modelo de fácil inversión: la imagen en el espejo cóncavo es imagen y, como tal, «real», pero deformada. Eso es el esperpento y, más o menos, la correspondencia «literaria» a la «realidad» del país en su época. Max Estrella, calidad de *outsider* donde los haya, fuera de esa realidad, «distanciado», pero inmerso a la vez en ella, será el cronista más fiel de la época, a la vez que por sus necesarios vínculos con la «realidad», sufrirá inevitablemente y sobre su piel los males del país (3).

La obra, repetimos, posee una lógica interna propia que hace absurda cualquier comparación con la realidad. No se crea con nuestra afirmación que intentamos encontrar el «sentido» que la obra debiera conllevar implícito. Lo primero nos llevaría a indicar que el esperpento «deforma». Lo segundo nos convertiría en detectives a la busca de la verdad que, de forma más o menos velada, se encuentra en la obra. Ni queremos lo uno ni somos lo otro.

II. DE MONTENEGRO A DON FRIOLERA

La lectura conjunta de cualquier *comedia bárbara* y de cualquier «esperpento» hace pensar en una ruptura bastante acentuada y efectuada a varios niveles entre uno y otro Valle. En efecto, la distancia que media de *Cara de Plata* a *La hija del capitán* es tan clara como para que el mismo autor titulara a una «comedia» y a otra «esperpento». Por otra parte, si bien es cierto que la existencia de rasgos comunes entre algunas de las obras de los diferentes ciclos es constatable a nivel temático, ello no nos debe inducir a engaño. El tratamiento de estos «temas» es diferente e incluso radicalmente distinto en unas obras y en otras (4), en el supuesto de que pudiera hablarse de «temas» en sentido estricto, porque lo que más bien en estas obras puede aislarse es un hilo conductor de la acción e, incidiendo en él, una serie de enunciados cuyo sentido ha de buscarse en la interrelación que entre estos enunciados la obra establece. Generalmente dos son las «lecturas» que suelen verificarse: la que ve lo primero o la que ve lo segundo. Así se reducirá *Cara de Plata* —por ejemplo— a los conflictos

(3) Un ejemplo bien patente de mecanicismo de este tipo podemos encontrarlo en el, por demás muy encomiable, libro de Zahareas y Cardona: *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, 1970. La relación, no obstante, sería innumerable y con los dedos de la mano pueden contarse los trabajos que no partan de los espejos del Callejón del Gato y de las imágenes reflejadas en espejos cóncavos, teniendo en cuenta además que de esa forma se liga la cuestión a la de la «intención» del autor: doble tentación.

(4) *Vid.* Díaz-Plaja, G.: *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, 1965.

entre Montenegro con su hijo, con el pueblo y con la iglesia, o a decir qué es una comedia donde reinan el sacrilegio, la lujuria y todas las pasiones en estado de primitivo salvajismo. Lo mismo podría en este caso aplicarse a las otras dos comedias, en una suerte de aventura descriptiva que ni siquiera llega a serlo.

Divinas palabras representa un cierto despegue o desajuste con respecto a las obras anteriores al nivel de los enunciados patentes en la obra. El sexo, por ejemplo, es aquí una categoría totalmente distinta a la de la comedia bárbara, con una distinción basada, como antes dijimos, en la relación que establece con los otros enunciados a lo largo de cada una de las obras. Es decir, no es que aparezca presentado el sexo por el autor de distintas maneras, ni tampoco que en unas obras aparezca de forma más «real» o «verosímil», como fácilmente podría deducirse, sino que lo que en unas obras es un simple elemento de una escritura especial que como tal hay que analizar, en otra es un elemento que juega en la obra a todos los niveles posibles y que se convierte casi en el motor que impulsa a ésta.

Llegados ya al «esperpento», huelgan comparaciones. Se tratará de ver en éste qué es «lo grotesco» y, sobre todo, cómo funciona ese elemento grotesco dentro del esperpento. La presencia de este rasgo también se observará en *Divinas palabras* y se tratará de ver por medio de una lectura atenta de la obra la diferente encarnación en ella de este rasgo con respecto a cómo aparece y funciona en el «esperpento».

III. VENUS Y CERES

El comienzo de *Divinas palabras* es el comienzo de la institución de una norma, mejor dicho, de un mundo portador de una «norma» y que se enfrentará al otro tanto en cuanto este otro carece de ella:

> ... *Aquéllos* viniéronse a poner en el camino, mirando al altar. *Estos* que andan por muchas tierras, *torcida gente. La peor ley.* Por donde van muestran sus malas artes... ¡Gente que no trabaja y corre caminos... (1167) (5).

Quien pronuncia estas palabras es el Sacristán, digno representante del arcaísmo religioso y marido de Mari-Gaila, futura desencadenante del drama. Frente al Sacristán, el Compadre Miau, futuro amante de Mari-Gaila, representa el desapego a la «norma»: recorre los caminos con su actual amante y un hijo («tocante al crío, pasando de noche por alguna villa convendría soltarlo») y su fiel perro «Coimbra».

---

(5) Los números remiten a las páginas de la edición de *Obras completas*, Madrid, 1944.

En el comienzo dijimos que ya se apuntaba el enfrentamiento:

> Pedro Gailo.—¡A otro lugar era el iros con vuestros malos ejemplos, y no venir con ellos a delante de Dios!
> Compad. Miau.—Dios no mira lo que hacemos: tiene la cara vuelta.
> Pedro Gailo.—¡Descomulgado!
> Compad. Miau.—¡A mucha honra! ¡Veinte años llevo sin entrar en la iglesia!
> Pedro Gailo.—¿Te titulas amigo del diablo?
> Compad. Miau.—Somos compadres.
> Pedro Gailo.—Ahora ríes enseñando los dientes. Ya te llegará el rechinarlos.
> Compad. Miau.—No temo esa hora (1169, 1170).
> ... ...

Incluso ya, sin nada que lo anticipe, se introduce una alusión al hecho desencadenante del drama y del que todavía estamos bien lejos:

> Compad. Miau.—¡Ven acá, Coimbra! Y mira mucho cómo respondes a una pregunta. Mano derecha para el Sí. Mano siniestra el No. El rabo te queda para El Qué Sé Yo. Y ahora responde sin mentira: ¿A este amigo su señora le hace Don Cornelio? (1172).

Es el delito, el agravio, la ruptura «de hecho» con la norma que instituimos antes lo que aquí se anuncia.

Pero una cosa es leer y otra lo leído. No confundamos.

La escena segunda introduce el «suceso» por medio del cual el drama comenzará a encadenarse. Muere Juana la Reina, hermana del Sacristán y que había vivido hasta ahora a costa de explotar por ferias y romerías caritativamente a su hijo, «enano hidrocéfalo». Marica del Reino, hermana del Sacristán, reclama la posesión del Idiota y otro tanto hace el propio Sacristán, hasta que al fin, «barbas honradas sabiendo de ley», acuerdan un concierto:

> *Un suponer. Sois dos llevadores de un molino.* De lunes a miércoles saca uno la maquila, y el otro de jueves a sábados. Los domingos van alternados (1198).

El problema del Idiota ha sido resuelto cual si de la ración de trigo de un molino se tratase. El Idiota ya es un objeto que servirá de mucho a lo largo de la obra. Sus gritos y los de la rana cierran la jornada primera, jornada que ha servido para que esta «tragicomedia de aldea» cuente con todos sus elementos y pueda comenzar. El telón se descorre al rayar el alba, las estrellas se apagan, idénticamente igual que en el interior de uno de los personajes. Jornada segunda. Nuevos personajes para una nueva escena.

El primer encuentro entre el Compadre y Mari-Gaila es particularmente significativo. El Compadre le lee su estrella:

> Venus y Ceres. En esta conjunción se descorren los velos de tu destino. Ceres te ofrece frutos. Venus, licencias. Tu destino es el de la mujer hermosa. Tu trono, el de la Primavera (1218).

La vida de Mari-Gaila está ya definitivamente escindida en Venus y Ceres. Y con su vida *es el propio espacio teatral el que queda partido en dos mundos: cada mundo ocupará a partir de ahora una escena*, y el mismo Valle en sus acotaciones se encarga de resaltar el fenómeno:

> La Quintana de San Clemente, a la caída de la tarde, en la hora de las Cruces. Está llena de pájaros y de sombras casi moradas. Pedro Gailo, el Sacristán, pasea por el pórtico, batiendo las llaves. Con las barbas grises sin afeitar y las mejillas cavadas, el Sacristán tiene algo que recuerda la llama amarilla de los cirios. Salen de la iglesia las últimas mujerucas, y reza sobre la tierra fresca de una sepultura Marica del Reino (1223).

Este es el comienzo de la escena cuarta. El de la escena tercera nos remite al nuevo espacio, al nuevo mundo. La comparación hace inútil el comentario:

> La Mari-Gaila rueda el dornajo y dice donaires. Para convocar gentes bate el pandero. Claros de sol entre repentinas lluvias. Tiempo de ferias en Viana del Prior... Verdes y rojas estameñas, jalmas y guarniciones... A las puertas del mesón, alboroque de vaqueros, alegría de mozos, refranes de viejos... Coimbra, vestida de colorines, irrumpe entre el gentío... El Compadre Miau tañe la flauta haciendo bailar a Coimbra... Mari-Gaila se arregla sobre los hombros el pañuelo de flores y canta una copla en el ritmo habanero (1217).

El primer mundo, triste y negro como la sotana del Sacristán, su principal protagonista, es el mundo en el que los personajes que lo pueblan son prisioneros de sus propios mitos, de los mitos ideológicos vividos en su ideología espontánea. Lo llamaremos «Espacio 1». El espacio que a partir de ahora recorrerá la Mari-Gaila en compañía del Idiota lo llamaremos «Espacio 2», poblado por personajes que incluso llegan a teorizar explícitamente sobre la relación del individuo y su entorno. Es esa «imagen de la sociedad arcaica» que acertadamente vio Maravall (6).

Pero detengámonos un poco en lo que representa este nuevo espacio instituido por la obra con el corte correspondiente.

---

(6) *Vid.* Maravall, José A.: «La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán, *Revista de Occidente*, número homenaje a Valle-Inclán. Noviembre-diciembre, 1966, pp. 225-257.

La nueva escena no sólo no deriva lógicamente de la anterior, sino que evidentemente constituye su contrapunto, engarzándose dialécticamente —complejamente— con ella hasta llevar el drama a su disolución. Podemos decir que no es sino el *enfrentamiento claro de los personajes con sus condiciones reales de existencia* lo que caracteriza al «Espacio 2». Mari-Gaila, «gozosa con su nueva aventura» de ir tirando del carrito del Idiota por las ferias, encontrará su contrapunto en ciegos, hampones, guardias civiles, etc. Incluso aparece ya con plena conciencia de su ruptura con la «norma» y de su enfrentamiento con las nuevas condiciones reales. («Abandoné mi casa donde era reina», 1210.)

Pero, como anteriormente dijimos, para que la tragedia se consumara, es preciso que antes se consume el agravio. Ahora bien, siguiendo el decurso dramático, no es difícil observar que este agravio no hubiera podido darse de no mediar la institución de esta nueva escena, que, como antes ha quedado demostrado por la comparación de las dos acotaciones, es radicalmente distinta a la 1. Luego para que el hecho en sí, la traición, la «fábula» se dé, es preciso que su protagonista, Mari-Gaila, descubra otra realidad distinta a la que hasta ahora ha estado viviendo, es preciso que la obra cree un *sujet* radicalmente distinto (7), una escena nueva que sea la que impulse a Mari-Gaila a efectuar el hecho, una escena en la que no tenga necesidad de hacer plantos, en la que no sea «la mujer» del Sacristán o «la madre de su hija». Los valores por los que se rige no serán esos precisamente:

> Comp. Miau.—¡Bebí tu sangre!
> Mari-Gaila.—¡A ti me entrego!
> Comp. Miau.—¿Sabes quién soy?
> Mari-Gaila.—¡Eres mi negro! (1234).

La escena crea a su vez en Mari-Gaila esa escisión de la que antes hablábamos: Venus y Ceres. Pero con ella son todos los niveles de la obra los que se escinden, y vuelvo a repetir que es en el *encadenamiento dialéctico de estas escisiones* donde hay que buscar la verdadera esencia del drama, esa *dinámica de la estructura latente de la pieza* que apunta magistralmente Althusser (8).

En la escena cuarta, Marica del Reino descubre a su hermano el Sacristán la traición de que es objeto. Este la atribuye en principio

(7) *Vid.* Foucault, M.: «La Protofábula», en el volumen conjunto titulado *Verne: Un revolucionario subterráneo*, Buenos Aires, 1968. Salvando la nula validez teórica de los dos términos empleados y si bien en algunos contextos y en estado «práctico» disimulan su ineficacia, se comprende que en nuestras notas no alcancen sino resonancia *naïf*.

(8) *Vid.* Althusser, L.: *La revolución teórica de Marx*, México, 1967, pp. 107-126.

a las malas lenguas, sin que ello le impida razonar sobre las medidas a tomar:

> ... ¡Por perdido me cuento! ¡Tendrás, Marica, un hermano ahorcado! ¡Esta noche saco los filos al cuchillo! ¡No quiero sobre mi *alma* tus *remordimientos!* (1227).

Pero más radical será, sin embargo, el diálogo que más tarde tenga con su hija:

> ¡Sin padre te quedas! Con este cuchillo he de cortar la cabeza de la gran descastada, y con ella suspendida por los pericos iré a la presencia del Señor Alcalde Mayor: Usía mandará que me prendan. Esta cabeza es la de mi legítima esposa. Mirando por mi honra se la rebané toda entera (1236).

Pero toda su fuerza procede de la borrachera que tiene. La solución de esta misma escena es ilustrativa particularmente para lo que a continuación veremos:

> Simoniña.—Ande para la cama.
> P. Gailo.—¿Para qué cama, venturosa? Si no has de estar conmigo en la cama, no voy a ella.
> Simoniña.—Pues deje el cuchillo. ¡Era buena burla acostarnos los dos!
> P. Gailo.—Vamos a jugársela.
> Simoniña.—¿Ya no piensa en rebanar ningún pescuezo?
> P. Gailo.—Calla la boca.
> Simoniña.—Póngase en pie y no me pellizque las piernas.
> P. Gailo.—¡Eres *canela!*
> ... ...
> P. Gailo.—¡Ven, Simoniña! ¡Ven, prenda! Pues que me da corona, vamos a ponerle nosotros dos otra en la frente. ¿Dónde estás que no te apalpo? Ahora, tú eres mi reina. Si coceas, no lo eres más. Le devolvemos su mala moneda... (1239, 1240).

Mientras se desarrolla esta escena entre el Sacristán y la hija, simultáneamente el Compadre y la Mari-Gaila fornican mientras que el Idiota es emborrachado en la taberna hasta morir. La escena de la tarberna también sería de un gran interés para nuestro análisis, pero son ya demasiadas citas y se supone que se conoce el texto. Mari-Gaila, muerto el Idiota, ha de volver al hogar con su cuerpo. Mas su presencia aquí, que supondría una fusión de los dos Espacios, no es tal. Vuelve por simple imperativo de los acontecimientos; el otro mundo sigue siendo su verdadero mundo y no tardará en volver.

El carretón con el cuerpo del Idiota es depositado en plena noche en la puerta de Mari-Gaila y es encontrado por ésta al amanecer devorado por los cerdos. A partir de aquí, la obra se encadenará de manera que los dos mundos vayan fundiéndose siempre, y como antes apun-

tamos, a través de Mari-Gaila. En efecto, después del desplazamiento «físico» de ésta al Espacio 1, se produce una conversación entre el Compadre y el Sacristán, máximos representantes cada uno de sus respectivos mundos. La fusión culminará cuando Mari-Gaila, elemento de enlace y disolvente de la dialéctica, sea descubierta en pleno campo durante su fornicación con el Compadre y llevada desnuda sobre un carro de heno a la puerta de la iglesia por todo el pueblo, auténtica jauría humana. Es el instante de la fusión completa; la dialéctica acaba cuando acaba el drama.

La obra finaliza con la pronunciación por parte del Sacristán de las «divinas palabras» que acallan a la vociferante multitud. El final, como todos los finales de Valle (recuérdese, por ejemplo, el «¡De risa me escacho»!), se presta a innumerables interpretaciones; la última de ellas es la que lo lee como «piedad» de Valle por sus personajes (9). En realidad importa bien poco este final si no es para acrecentar aún más la fusión de todos y cada uno de los elementos jugados en la obra, fusión que, repito, acaba con la obra.

La escena se vacía y no hay necesidad de que baje el telón. El Sacristán y la Mujer trasponen el atrio de la iglesia. El Compadre Miau hace tiempo que huyó; el pueblo, último elemento introducido en la obra, también se va:

> ... ¡Apartémonos de esta danza!
> ... También me voy, que tengo sin guardas el ganado.
> ... *¿Y si esto nos trae andar en justicias?*
> ... No trae nada.
> ... ¿Y si trujese?
> ... ¡Sellar la boca para los civiles y aguantar mancuerda! (1302).

IV. LO GROTESCO Y ALGO MAS

Las citas traídas anteriormente a colación a propósito de la obra analizada nos han mostrado cantidad de recursos y situaciones grotescas. Ahora bien, definir «lo grotesco» a partir de categorías como «trágico» y «cómico» opuestas es quedarse corto a todas luces; no digamos el señalar «lo grotesco» como un producto de deformación de la «realidad». Así definido, se debe deducir que una obra de Valle-Inclán, desprovista de esa grotesquidad, resta una comedia real, es decir, «natural», dentro de la más correcta tradición marcada por Echegaray.

---

(9) *Vid.* Ruiz Ramón, F.: *Historia del teatro español,* tomo 2, Madrid, 1971, pp. 116. Bermejo Marcos, vol. I: *Introducción a su obra,* Salamanca, 1971, quizá lleve demasiado lejos su teoría del doble fondo en esta obra. Para él sería una alegoría de la España posterior a la muerte de Alfonso XII.

Mas hemos de partir de la base de que ese elemento grotesco es muy difícilmente aislable, más difícil mientras más compleja sea la obra en su estructura. En efecto, si echamos mano de un esperpento cualquiera, máximo exponente de la dimensión grotesca, se observa que ésta es más fácil de hallar en estado puro, debido a ese esquematismo psicológico que de una manera u otra hace gala cualquier esperpento, a esa condición de «títeres» señalada por la crítica a propósito de sus personajes.

En *Los cuernos de Don Friolera,* el Teniente Astete es engañado por su esposa y se encuentra con el problema de vengar su honra según los preceptos del código militar. Por otra parte, Friolera, cuando logra despegarse del código militar que lo aprisiona, de esa ideología espontánea que vive, atribuye —como antes lo hizo Pedro Gailo— el hecho a las malas lenguas, pero sólo por un instante.

La escena once de *Los cuernos...*, separada del contexto en que se desenvuelve, posee todos los elementos del mejor melodrama en perfecta conjunción. El diálogo entre Doña Loreta y su amante barbero Pachequín está dominado por el factor incertidumbre. La acción ha llegado a un punto muerto, es la hora de la reflexión. Los personajes no se mueven ya por la poca iniciativa personal de antes y sí cada vez más por los mitos que los aprisionan (10). La dialéctica interna del drama les ha ganado la partida y ellos se limitan a constatar qué es lo que puede pasar:

> Pachequín.—Ahora digo yo lo que me dijeron en cierta ocasión. La vida es muy rica.
> D.ª Loreta.—Cuando hay felicidad, Pachequín.
> Pachequín.—Tu felicidad es ser mi compañera.
> D.ª Loreta.—*No puedo abandonar mi obligación de esposa y madre.*
> Pachequín.—¿Eso quiere decir que al considerarme correspondido me equivocaba?
> D.ª Loreta.—Usted necesita una mujer *sin compromisos.*
> Pachequín.—Loretita, ¡todo nos une!
> D.ª Loreta.—*¡Mi honra nos separa!*
> Pachequín.—¿Y la vida?
> D.ª Loreta.—*Prefiero la honra a todo.*
> Pachequín.—*¡Mujer extraordinaria!*
> D.ª Loreta.—Como debo ser (1788, 1799).
> ....
> Doña Loreta suspira llevándose las manos a las sienes y el galán la abraza por el talle, bizcando un ojo sobre los perifollos del peinador *por guipar en la vasta amplitud de los senos* (1792).

Fíjese bien que antes, para obtener una resonancia melodramática del diálogo, hemos dicho que sería necesario desligarlo del contexto de

(10) *Vid.* Speratti Piñero, E. S.: *La elaboración artística de «Tirano Banderas»*, México, 1957.

la obra (11); *por supuesto que sin esa separación, no sólo no es un* diálogo melodramático, sino su contrario.

Veamos cómo ese trozo anterior tampoco puede ser en sí considerado como melodramático. Es precisamente el elemento grotesco introducido en «... por guipar en la vasta amplitud de los senos» el que rompe con ese efecto que pretendíamos ver, alejando la escena de ese supuesto, imponiendo una especie de ruptura dentro de una escena en la que juegan valores como «honra», «esposa», «madre», «obligación», etc. Friolera, «guipando en la vasta amplitud de los senos», rompe con cualquiera de los mecanismos ideológicos jugados en escena y que podrían haberlo ligado a ella. Es de esta manera y *con esta función como el elemento grotesco es introducido siempre* en el esperpento. Un elemento con el que se introduce «lo extraño» con referencia a la «norma» escénica, un elemento con el que se rompe el desarrollo «normal» del drama.

Lo anterior no quiere decir que este elemento grotesco siempre venga introducido dentro del esperpento de esa manera (12). A veces viene ya dado en el nivel más primario posible, es decir, a nivel del lenguaje, lo cual no imposibilita para que otras veces venga dado por contraste con la escena que lo precede. Por eso, sea de una forma u otra, nunca puede decirse que no sea cierto lo que la crítica señala: que el efecto grotesco viene dado por el choque entre lo trágico y lo cómico, lo cual es igualmente válido para esta forma nueva que hemos dado de introducción de «lo grotesco»:

> Tu mujer piedra de escándalo. ¡Esto es un rayo a mis pies! ¡Loreta con sentencia de muerte! ¡Friolera! ¡Si fuese verdad tendría que degollarla! ¡Irremisiblemente condenada! En el Cuerpo de Carabineros no hay cabrones. ¡Friolera! ¿Y quién será el carajuelo que le ha trastornado los cascos a esa Putifar?... Afortunadamente no pasará de una vil calumnia. Este pueblo es un pueblo de canallas. Pero hay que andarse con pupila. A Loreta me la solivianta ese pendejo de Pachequín. Ya me tenía la mosca en la oreja. Caer, no ha caído. ¡Friolera! Si supiese qué vainípedo escribió este papel se lo comía... (1707).

Claramente se ve que aquí no se da ya el mecanismo de ruptura antes apuntado; mejor dicho, se da a otro nivel, pues es el mismo lenguaje el que crea y destruye a la vez. Es decir, la situación es me-

---

(11) Un estudio en cierta manera interesante sobre esta mezcla de lo melodramático, lo cómico y lo grotesco puede verse en el trabajo de Eichembaum: *Cómo está hecho «El Capote» de Gogol.* Vid. *Théorie de la littérature,* París, 1965, selección y prólogo de Tzvetan Todorov.

(12) *Vid.* Manuel Gil, I.: «En la base del esperpento», *Cuadernos Hispanoamericanos,* números 224-225, agosto-septiembre, 1968, pp. 611-622. Para este autor, el esperpento tiene como base un «desajuste» entre lo ideal y lo real.

lodramática, la manera de decirla no sólo no lo es, sino que constituye su contrapunto.

Conforme señalábamos anteriormente, a medida que la obra avanza, los personajes van siendo presa de sus propios mitos y su conducta cada vez está más condicionada por éstos hasta acabar por estarlo enteramente. Como dice Speratti, «los títeres carecen de reflexión, de conciencia de sí mismos» (13). El drama acabará —se verá impulsado a acabar por su propia dialéctica— cuando Friolera decida la muerte de Pachequín y Doña Loreta para salvar su manchada honra y la de la milicia que dignamente representa o cree representar. Ahí acaba el drama: con la muerte de los dos a manos de Friolera. Es el final de la escena diez, pero no el del esperpento; para su disolución es precisa la escena once, articulada de manera totalmente contraria a la anteriormente vista escena ocho. Aquí, desde la primera frase hasta la última, desde la primera situación, todo contribuye a crear un efecto ridículo. Friolera entra para anunciar al Coronel su venganza mientras éste lee un folletín a su mujer semidesnuda. La entrada de Friolera provoca el natural embarazo y la acción —representada por el diálogo entre Friolera y el Coronel— se ve continuamente interrumpida por los airosos lances de celos del Coronel hacia su esposa, que, pasados los primeros momentos, encuentra divertida la situación y no duda en provocar a Friolera. Cuando el elemento «extraño», la mujer del Coronel, sale de la escena, los acontecimientos vuelven a cobrar su curso «normal», su curso «dramático»:

> Teniente Astete, si su declaración es verdad, ha procedido usted como un caballero. Excuso decirle que está interesado en salvarle el honor del cuerpo... (1802).

Pero a renglón seguido, el elemento «extraño» se vuelve a reintroducir, pero ya con una función muy distinta, pues no será su mera presencia física la que impedirá al drama terminar «normalmente». La mujer del Coronel entra en escena para portar con ella —ahora, sí— el final del esperpento. Friolera se ha equivocado al disparar y ha matado a su hija. Efectivamente —cómo no — es un final grotesco llevado hasta sus últimas posibilidades. El final grotesco trae consigo el que aquí no ha pasado nada de lo que tenía que pasar: no se ha salvado ni la honra personal ni la de la milicia. Un hombre ha perdido a su hija. En la milicia sigue habiendo cabrones que tienen que pasar arrestados al hospital en vez de al Cuarto de Banderas para pasar allí una borrachera a consecuencias de la cual creen morir. Friolera ha sido

(13) *Ob. cit.*, p. 61.

víctima de sus propios mitos ideológicos. Su inconsciente consumó el drama; la realidad de la escena, el esperpento.

En *Divinas palabras,* sin embargo, como a continuación pasamos a ver, la producción de este efecto grotesco se acercará a la primera de las maneras indicadas para el esperpento.

Tomemos como ejemplo la escena reproducida anteriormente en la que Pedro Gailo quiere dormir con su hija. Qué duda cabe que lo grotesco queda patentizado en esta escena, tanto por lo que constituye ella en sí (incesto frustrado) como por la circunstancia en que se quiere efectuar (pues que me da corona, vamos nosotros dos...). El efecto grotesco se repite además en la obra con una cierta dominancia, sobre todo a partir de la figura del Idiota: se enseñan «sus vergüenzas» para obtener dinero, etc., pero incluso en la del Sacristán: «¡Dejó los cuernos en tierra...» Los ejemplos serían innumerables y nos llevarían a la conclusión clara de que lo grotesco no es privativo del esperpento, habida cuenta de que este elemento grotesco se patentiza en un nivel bien distinto al del esperpento y, por supuesto, no actúa de la misma forma.

Podemos decir ya claramente que el efecto grotesco en *Divinas...* viene introducido por personajes que llenan el Espacio 2, es decir, personajes que, como ya indicamos, se relacionan de una manera mucho más acorde que los otros con el entorno material que los rodea. Incluso cuando el elemento viene introducido por uno de los constituyentes del Espacio 1, es precisamente en ese momento en el que el personaje se siente incapaz de radicalizar en su práctica la obligación contraída al vivir su ideología inconsciente. Por ello, Pedro Gailo, incapaz de matar a su mujer, de suicidarse, soluciones que él mismo se propone, resolverá su situación en un *grotesco* intento incestuoso, sin que nunca aparezca en él un nivel objetivo al que referir sus respuestas. Por ello hemos de discrepar con M. Durán (14), que quiere ver lo grotesco en las obras no esperpénticas en relación con el gusto del primer Valle por la magia. Nunca lo fantástico y lo grotesco pueden ir de la mano. El efecto que uno crea es precisamente destruido por el otro. Uno es producto de una elaboración y elección en cierto modo conscientes por parte del autor. Otro procede de un tratamiento particular de la materia trabajada y —en este caso concreto— *surge como una ineluctable necesidad interna de la tragedia,* actuando como un elemento más de esa «dinámica de la estructura latente de la pieza». Creemos que ésta es una de las vías válidas para el estudio de ese elemento grotesco, sin limitarse a notar «cómo» se efectúa, sino tam-

(14) *Vid.* Durán, M.: «Valle-Inclán y el sentido de lo grotesco», *Papeles de Son Armadans,* número 127, dedicado a Valle-Inclán, pp. 109-135.

bién observando «qué» función ejerce. De manera global podría aplicarse en este caso lo que Meyerhold refiere a propósito de Blok y Wedekind: «Estos dramaturgos practican un realismo que obliga al espectador a desdoblarse contemplando la escena» (15). Como fácilmente se comprende, se trata de partir de una concepción del hecho escénico radicalmente distinta a la que posee nuestro inconsciente, concepción que habría que buscar principalmente en Brecht y Artaud, en la distancia y en la crueldad, leyendo lo que de verdaderamente científico tienen (o pueden tener) estos conceptos. Haremos notar, por último, que la obra cuenta con una serie de elementos y sucesos que resisten el calificativo de «grotescos» y cuya inscripción en el marco de una escritura maldita no sería del todo desadecuada. Así puede pensarse, por ejemplo, en el acoso del pueblo a Mari-Gaila al final de la obra con todo el clima de morbosidad que connota, en el enano hidrocéfalo y su trayectoria a lo largo de la obra, emborrachado, devorado por los cerdos, etc. De todas formas, no podemos olvidar que el Enano —por seguir con el ejemplo aducido— es una de las fuentes principales de grotesquidad de la obra. Por ello tampoco podemos aislar esas otras situaciones que, si bien no son grotescas, participan de ellas dentro de la obra en cierta manera (16). En posteriores trabajos esperamos centrar mucho más esta cuestión, a pesar de que para ello falten unas bases indispensables. No basta con citar al Quevedo de los *Sueños*, al Goya de la Quinta del Sordo o a Solana. Restan por saber las leyes que rigen este tipo de producciones y por qué se producen en un determinado momento.

De sobra habremos conseguido algo si hemos planteado algún problema en términos que rocen lo correcto. Significa que ese problema se podría abrir más y más, hasta poder situar la «literatura» en el lugar que realmente ocupa, que no es precisamente el de cultivar espíritus.

JUAN MANUEL AZPITARTE

Pedro Antonio de Alarcón, 16
GRANADA

---

(15) *Vid.* Meyerhold, V.: *Teoría teatral*, Madrid, 1971, pp. 59-67. Para Meyerhold, el arte de lo grotesco implica una lucha entre la forma y el fondo con un triunfo de la primera sobre el segundo *(sic)*. Este director —y no es una excepción— no supo, por decirlo así, titular epistemológicamente su propia práctica concreta teatral. Se comprende que menos pudiera hacerlo con las demás. De cualquier forma, el escrito es de 1912.

(16) Risco ve en esta escritura de Valle una actitud del autor semejante a las imperantes en la época y relaciona los esperpentos con Jarry, Apollinaire, Kafka, etc. Indispensable desde luego el estudio profundo de estos autores para estudiar a Valle. *La estética de Valle-Inclán*, Madrid, 1966, pp. 88-89.

CUATRO JOVENES POETAS ESPAÑOLES

ABSURDA MAQUINA DE AMOR

habiendo observado, agazapado,
la esperanza bajo mi mesa
sacudo violento mi poderosa cabellera.



Resbaladiza piel en el agua rota
Azabache de lejanas lágrimas
Mar sin alas
Vaso de vino en mi reseca garganta
Fiesta en la era
Borracho enano que hace de Otelo
Película de los hermanos Marx
Hormiga terriblemente vanidosa
Tiempo remoto
Cielo azul
Gavilán, higo o botella de leche.
Absurda máquina de amor.



esto sería por ejemplo
una cuestión irrevocable:
la tarde está podrida de amaneceres
el reloj es un pájaro con motor
mi verdadero y dulce amor llora en mis brazos.



con el cuerpo desobediente
rebelde al rito del gesto helado
reacio a la palabra deshabitada

acérrimo enemigo de cotidianas complicidades
huérfano
cumplo con un ineludible destino.
inauguro
la reivindicación de mi cuerpo
autónomo, salvaje, ilegal.

☆

llamo a los gatos en los tejados
con voz de pregón triste
araño muchachas azules y mi retina
se quema como viejo celuloide,
memorizo el sexto sentido de las cosas
leo a Rimbaud
evoco a Apollinaire en el lomo de un libro
atravieso el arco de la noche a velocidades
que sobrepasa todo límite humano
pongo coordenadas a mi cara en el espejo
apago la vela y la sacudo
buscando la luz que me extorsione
ahora que delinco otra vez.

☆

adquiero la consciencia del agua en las cañerías,
de las colillas en los ceniceros
del murmullo de pasos
del oscuro devenir de los sigilos
de mis piernas cruzadas
de las conocidas sombras en la pared
de los muebles viejos y charlatanes.

Repentinamente siento mis noches
alumbradas de muerte.

☆

Hoy que tengo los brazos
puestos adelantados al deseo,
tu cuerpo relincha de tristeza.

☆

aquí estoy.
parado en medio de tu sonrisa helada.
sin mirarme las manos.
cogiendo cosas con esa insistencia propia de la muerte.

☆

las moscas esos temibles animales que me rodean
y que juegan al corro con mis versos
que alborotan la casa con su insufrible risa
que meditabundas examinan mis nudillos de leña
tumbadas al sol impúdicas en mi frente
como arañas tendiendo hilos a la silla.

la sed se posesiona de mis manos
de mi cuerpo entero. entro en una gran actividad.
destrozo los muebles, vacío el cubo de la basura,
modelo mil formas de desesperación
vigilo mi sueño y las ventanas
consulto mis libros enciendo las luces
examino mi cara. pregunto a mis amigos.
y te amo y te busco y las meto a todas en una botella.

☆

con tus dedos me hago anillos de desesperanza
con tus piernas he apuntalado el mar
con tu boca fabriqué un gato
que ahora me acompaña por las tardes
tus brazos son los regueros de mi nostalgia
tus ojos canicas a través de una lupa
tus pies manchas de tinta en el papel
amarrado a tus pechos doy la vuelta al mundo.

FRANCISCO SANZ

Bygmarken, 12
7130 JUESMINDE
Dinamarca

A LA COMPRENSION DE TODOS

RITO SAGRADO EN LA TUMBA DE UN BARDO

Junto al oloroso tomillo, en los,
entre espigas blanquecinas, en el Azul-Egeo,
la tumba de un bardo errante en las aldeas,
rociado de vino rojo, ciego en Esmirna.

Yace el hexámetro en el pueblo de pastores,
portavoces del azucarado loto, más azul,
cantores de los medicinales lirios;
se celebran los solemnes funerales de la sangre,
se reparten los ciborios entre los ministriles
y comienza el rito sagrado de la poesía.

Los líricos conservan todavía, con afán de tradición,
las cañas aguzadas sobre papiros o badanas
y graban vagos signos silábicos en tabletas de arcilla.
Asisten los endemoniados lotófagos, los cíclopes,
los de ayer, anteriores al Mesías de la Muerte;
asisten las prostitutas de Khios,
los alumnos del Espíritu, los maestros de Circe,
los hermanos de la Herencia, la Tejedora de la Rima,
el alcalde de Ilión, los Cuervos de Asia Menor,
el gobernador del Todopoderoso Infierno,
la venerada Ira, la Hiena y sus secuaces;
todos, en genuflexión, se turban ante Homero
y comienza el gran rito de sitiar las ciudades
con la cadencia musical de los desquiciados versos.
A la derecha, mirando a la cima de la colina,
se colocan los sacerdotes de la desfloración:
aparece el duende, el misterio azotado por la tormenta,
se hace el entrañable silencio del amor
y sobre la lápida colocan los paños de la liba.
A la izquierda, se colocan Andrómaca y Héctor:

—¡Ten piedad, no vayas! ¡No hagas de tu hijo
un huérfano y de mí una viuda!
—Mujer, la vergüenza me invadiría si eludiera
el combate como un cobarde.

Al frente, están situadas las mesas del Odio,
del Amor, de la Salvación, de la Soberbia,

cada cual presidida por los héroes de turno.
Suenan las flautas, se crispa la Aurora con el fuego,
se recogen las visceras de los minotauros
y se rompe el silencio con el recitar de estrofas
sobre crímenes, de epopeyas, de Obras Maléficas,
de Obras Benéficas, de los Impostores del Bien.
El Bien y el Mal se mezclan en el sagrado rito,
aparece en las tinieblas el Gran Hechicero
y deposita junto a la malva y los gusanos
el eterno mensaje del que no regresa.

De nuevo comienzan los llantos, crujen las sienes,
y se extasian en el sueño de Odiseo;
se escupe en las cuevas de los monovidentes,
y se recogen las pociones envenenadas del Alfabeto.
El sagrado rito se consume en los vaivenes de la bajamar,
se retiran las brumas del misterio
y Homero vuelve a su tumba en ademán de invidente.
La colina del tomillo se queda ausente de bardos
y la Aurora se separa del fuego hasta la postrera fecha.

EXTREMOS Y PROPOSICIONES PARA SER CONTADOS

Esta es la historia historia
transmitida lepra de los siglos
aguerridos niños sin familias
Esta es la lepra lepra transmitida
historia de los niños por los siglos
de jóvenes rebeldes heredados
Esta es la historia lepra convertida
de familias sin niños niños aguerridos

Ser-Amar servirte quiero oh sí
útil consuetudinario escribo
miento y me escupen hebras
y no puedo menos mal ser calavera

Oh no crecer rodeado de mujeres
en las calles andaluzas en las calles
me ofendo se insultan duelo tanto
ser-amar no se puede estar despierto

Se dijo toros lamentos con ele
en las prisiones los muros opacos
ya se supo que dije lamento
que la ele es la voz del castigo

Hora horca caeme dormido
destrózame la herencia de mi sangre
cuerda y nogal tensión vivida
fértil nogal convertido en horca

Ser-Amar odiarte puedo oh sí
normas inútiles normas oscuras
siento celos ellas me niegan
ahora quiero ser más y no negaros

Oh no vivir de forma tan abstracta
en los cuatro elementos de la Tierra
me duelo es verdad me duelo y canso
ser-amar ingrato si odiaros puedo

Se dijo campos cadena corre grita
en las calles me asusto de mi muerte
ya se supo que veo las cadenas
que la muerte de otro sí me duele

Levántame y levanta tus dos manos
incitemos la sangre parricida
horca tosca hoz vence blanco espacio
horas negras resuelta tez de nuevo

V I G I L I A

Extasiado estoy esto es un sueño irreal
la vida en el éxtasis de los sueños
compendiando esgrimo lo irreal exprimo
comprendiendo soñar exijo
sueño mis uñas rotas rotos los ojos
necio me desenvuelvo en mí mismo
agito y levanto hija la ira la violencia
me exalto funciono a destiempo
me hago anacrónico anatema polvo

me deslizo vuelvo egoísta
me superegoísto me superoigo soy Yo
no resisto la tentación de desvestiros
sacaros el jugo de las membranas
descuartizaros la libre acción de la mente
Vuelvo a nacer y me suenan los oídos
interpongo mi razón compongo vano
triste compongo sutiles armas
resuelvo una suposición contra vosotros
al fin me debilito y pido culpas y lloro

Esta es la razón de mi escritura
una criatura al fondo de mi alma
como una escalera de semen suspendida en el aire
emerjo exploto empiezo a convencerme
me transformo digo «pienso» y dudo
Obstante decido una tregua
quiero salvarme y salvaros
arrincono la vanidad y otros excesos
me sumo en la humildad más llevadera
hasta que el tiempo despierte en mí
la primitiva cara del desheredado

FRUSTRACION

No quería creer que todo se había perdido.
Se había perdido, soñar de noche
despierto, despegando su blanca piel
para ceñirla a mis labios.
No era mía la culpa. No había sido.
El invierno en un viaje a Segovia,
la encontró en mi camino
y me la entregó casi húmeda.
Recuerdo que hablaba de libertad,
de mariposas que se iban rompiendo
por el viento. De sueños volantes.
Yo le hablaba de riesgos. En mí,
iba creciendo un ardor hirsuto,
con un temor agobiante, casi cruel,
pues llevaba gastados mis zapatos
de tanto pisar la grava, sediento

de poemas, fui tallando su nombre
en un corazón de madera
que la resina terminaría de borrar
en otoño. La resina olía a helecho.
No quería creer que todo se había perdido.
Así fue. Sólo me quedaban en la mesa
muchas cartas, algunos objetos personales
y una sensación de tristeza vacía;
derrota estúpida, cáliz recio,
voz trémula, cristal roto. Barrizal, fango,
muerte. Va siendo hora de no pegar el sobre,
de romper la tinta, de tirar la pluma.
Va siendo hora de tragar lágrimas.
Nadie debe saber que lloro lava, nadie
que he perdido, voy aprendiendo solo,
nadie debe perder como yo pierdo.

A LA COMPRENSION DE TODOS

Al borde del suicidio más injusto
he comprendido un trozo de cuerpo
y me asusta que vosotros no comprendáis
un trozo de alma.

En el paroxismo de la locura
sólo existe llanto y risa.
Se puede crecer de madrugada.

Las falsas promesas son falsas promesas
en medio sólo existen inocentes y culpables.

Amad al Universo como yo amé al homicida.
Amad al hombre y tenedle un sitio junto al vuestro.

Yo ya no soy de este mundo.

JESUS FERNANDEZ PALACIOS

Zurbarán, 3-9.º C
CADIZ

TODO LO DEMAS ES MENTIRA

El tiempo ha envejecido
y se para lentamente
cabalgando en los gritos de odio
de los barrotes de los muelles
de mi cama extraña
en la que duermo mi muerte de pena

☆

En la cara rota del niño viejo
al atardecer.

En las calles fulgurantes de whisky
y escombros.

En la boca partida de la infinita desesperanza
de cerveza.

Y llanto y humo suburbial.

En la orilla despótica del Clyde:
Glasgow.

☆

Tú me dices que ha llegado el momento
de eclipsarse
y morir.

Pero no podrá haber serenidad en mi llanto.

Tú no sabes cómo decirme adiós
que ya no te acordarás nunca
que el cielo no volverá a abrirse
que ha terminado la aventura

Adiós.



Quién podría romper ahora la cadena
que ata la tragedia a tus ojos

Cuántos podrían posarse violentamente
sobre el rictus de tus labios
paralizados en Londres

Dónde podría encontrarte
y cómo.

☆

Quisiera escribir un poema tan largo
como la historia que termina
Pero me he olvidado de Londres
y de mí mismo



Ya no puedo encontrarme por las calles
La brisa ha perdido mis dimensiones
el agua rehúye inconscientemente mis labios

Ya no podré sentarme
siquiera a contemplar tantas cosas comunes



Toledo es una fiesta apagada
de cornetines
y sombras.
Sus calles de piedra curtida
se cuecen inútilmente pisadas
por los siglos.
El tiempo se ha detenido desde siempre
en las puertas mudéjares
y en el asombro provinciano de sus habitantes
Todo se perdió entonces
La desolada sonrisa brusca de sus mujeres
parodia a nuestros vagabundos históricos
y desconcierta a los soldados.

La muerte lenta y sutil enseñorea las torres góticas
y el Tajo desfallece:
tampoco puede hablarse de decadencia.
Es como si la vida espantada hubiese huido de aquí
con el último rey moro.
Todo lo demás es mentira.

LEOPOLDO LOVELACE

Avda. de los Toreros, 71
MADRID-28

ALGUNOS ESCUALOS

Yo vi el espectro de John Lee Hooker
deslizándose por el inefable tobogán
de la Nada

Mis penas pendían ahorcadas de
la bóveda celeste

Nada de lo posible me era ajeno:
Paseaba por entre la infancia de
la Humanidad
Llegué incluso a transgredir
el tabú del incesto varias veces
teniendo que salir por patas.

Habiéndome sido dada una solución
provisional del Gran Jeroglífico
aterrorizóme en tal modo
que devolví el rompecabezas
al mediador del Dueño.

Y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo del olvido.



La carrera del aminoácido
culmina en tu beso
La epopeya del átomo
cristaliza en tu mirada
Los riesgos del azar
se han detenido
en tu indecible tranquilidad
Las ruedas del orbe han girado
durante innúmeros sones
para que tú vibres
en este momento
para que tú seas
en la luz y la nostalgia
en el olor y la posguerra
para que tú seas, amor.

La ficción me crea
para que yo te invente
y cobres los atributos
que mi deseo alegue

El cobre de tu lujuria
la pasión por lo infinito
la intimidad más recóndita
habitan inmensas regiones
de mí mismo



Al libro «Les paradis artificielles» de mi buen amigo Baudelaire durante una sobremesa.

Hoy vuelvo entre Buda y Pest
con mi sensibilidad a cuestas
me inspiran la Traum-girl der Woche
y las buhardillas de mi intimidad
ahora me regalo en el esqueleto de la lengua
estoy altísimo

Recuerdo una tarde en Nerja
cuando los alcoravanes copulaban con la tarde infinita
donde el lingam soslayaba la filosofía de la miseria

y Pat renunciaba a su bikini rojo
perdí el manuscrito distanciador de Freud
manchado el pobre de 100 gramos de jamón
serrano y de Rioja
El autobús renqueaba
lascivo de escatología
testigo estalactítico e insólito
Yo mordía tu periplo
y tú me entretenías con tus dunas
Pedro Botero en los capilares
remember body recuerda

Ahora los huevos cósmicos
respiran por mis fosas
mientras la tarde macedónica
pervade un plato de Berliner
estoy entrando en Budapest
y luego dicen que Rilke bajo tantos párpados.



Cuentan de Becket, Michaux y Cioran
encerrados en una lúgubre
buhardilla parisiense
saludándose discretamente
tomando asiento
y profiriendo silencio tras silencio
asumiendo la Nada
cumpliendo el rito de durarse
aburriéndose en la No-Muerte

Yo estoy contra Celine
yo fijo mi atención en la vivencia
ojo avizor
para saltar sobre el instante;
encerrarse en una jaula
y suspenderse solitario
en un cosmos cerrado, sin ventanas
es un acto pestilente
una opción masoquista y
en el fondo autosatisfecha

Invito a la alegría y al Caos
escupo a la muerte en los testiculos
mientras mi risa forma
innúmeras colonias de niños
en el mar de las Termópilas.

LA GRAN TAREA ES UNO MISMO

El principio de la Vida
en su lucha con la Muerte
vida segrega planetas, cuerpo, palabra ·
muerte segrega nada, silencio, cero

La batalla se libra en el
océano infinito espacial
Corrupción, podredumbre, desecho
son la pestilente cohorte de la oscura
Mas
energía, pervivencia, plasticidad
pululan junto a la hija del Caos

El combate se repite
indefinidamente
en un millón de espacios paralelos
los cuales son un sueño
de un niño enfebrecido
en un archipiélago de Venus
la diosa dionisíaca
vagina pletórica de universo

Los restos de la feroz pugna
son el hombre, algunos escualos
y las pensiones de Tánger

JOSE MIGUEL GONZALEZ ALONSO

Doctor Esquedo, 56, 3.º B
MADRID-9

DE VIENA A BROADWAY

La opereta cambia de nombre

PLANTEAMIENTO

La opereta de ayer o el *musical* de hoy, pasando por todos los modismos intermedios, representa un panorama de las tendencias, gustos y preocupaciones de cada momento. Su calidad oscilante refleja, al mismo tiempo, el ambiente del grupo social en el que se mueve; ese grupo social que ha ido creciendo con el desarrollo económico hasta alcanzar a la masa. Consecuentemente, los criterios de valoración estética o simplemente artística también han evolucionado. Georg Lukács que identifica el ritmo con el trabajo o, mejor, le hace consecuencia de éste, dice que «el arte verdadero es como tal una salvadora ruptura con esas costumbres, en su mayor parte inevitables en la vida cotidiana, pero que pueden dañar —y dañan a menudo— el ser humano del hombre. Mas el arte no se limita a descubrir esa nueva inmediatez, sino que la consolida además. Con ello no sólo se convierte en *órgano visual, auditivo, sensible de la humanidad* —de la humanidad que hay en cada hombre—, sino que se constituye también como su memoria». Y así vemos que un planteamiento que parece exclusivista y limitativo en la valoración del arte, se amplía al constituirse en su *memoria*. Dentro de esa *memoria* caben muchos supuestos y entre ellos cualquier manifestación que refleja la humanidad del hombre en cada momento social.

Bajo este prisma no es difícil abarcar el espectáculo menor que supone la evolución que va desde la opereta a la comedia musical. Y, por otra parte, la *popularidad* de muchas de sus melodías no ha de restarle puntos a su valoración. Según T. W. Adorno también las grandes obras pueden *cosificarse* y de hecho está sucediendo debido a los mismos medios de comunicación que ampliaron el campo de oyentes de la opereta, cuando pasó a llamarse comedia musical. En último extremo no podemos olvidar que la decantación histórica también es relativa a la hora de sus *justicias*. Las transformaciones sociales ya han hecho algunas revisiones de los llamados valores culturales permanentes, con grandes sorpresas para muchos.

Con este criterio nos vamos a acercar a la evolución de la opereta, partiendo —con las naturales diferencias numéricas— de los grupos sociales que ha ido reflejando, señalando, ya que en cada paso de tendencias se ha producido una crisis en su interés. La etapa anterior se ha constituido en *memoria* para unos, precisamente los que han rechazado la evolución, y la siguiente ha ido creciendo para volver a ser *memoria* de los que vinieron después.

ANTECEDENTES

Si nos atenemos rigurosamente a los hechos y a las palabras, la opereta nace en el siglo XVIII y no tiene otro sentido que el literal: *ópera pequeña.* El diminutivo atiende a su extensión y no a su contenido, pero no podemos dejar de tener en cuenta que las obras se agrupan por géneros, un poco al margen de las definiciones que les da el autor a su capricho. La realidad es que sea ópera o no, el teatro musical que conjunta los elementos de música, acción dramática, decorados y vestuario, con o sin ballet, nace en 1594 con *Daphne,* de Jacopo Peri, a la que sigue, en 1600, *Euridice,* del mismo compositor. A España llega en 1629 —muy rápidamente si consideramos los medios de comunicación de la época— con *La selva sin amor,* libro de Lope de Vega y música de autor desconocido. Más tarde, en 1659, será Calderón de la Barca el autor de *La púrpura de la rosa,* pero la auténtica ópera española se inicia con *Celos aun del aire matan,* libro de Calderón de la Barca, música de Juan Hidalgo, estrenada en 1660. También surge entonces la zarzuela, que toma su nombre de la planta que cubre amplias zonas alrededor del Palacio conocido hoy por la Zarzuela, en el que se solían representar estas obras musicales, bien lejanas de lo que dos siglos después iba a ser la zarzuela, como género, según ha llegado hasta nosotros.

Nace, pues, la ópera con unos condicionamientos básicos que son los que van a definir el género según unos límites muy amplios, para ir formándose subgéneros, que, a su vez, alcanzaron la independencia a través de concreciones de estilo o de forma. Como ejemplo más próximo tenemos el de *Marina,* que nace como zarzuela y que tras la supresión de los parlamentos hablados y su sustitución con música, pasa a ser ópera, sin haber modificado la esencia misma de la obra.

De entre los subgéneros, nace la opereta que se podría definir como la ópera del gran público. No podríamos decir que es la ópera democratizada, porque nos queda el ejemplo de la ópera italiana que ha arraigado en la masa y a cuyas representaciones al aire libre acu-

den millares de espectadores como si se tratara de una competición deportiva. La democratización de la opereta llega en base a sus propias condiciones de subgénero. Las tesituras de los cantantes no son tan duras, la orquesta es más simple —lo que también sucede en óperas como las de Bellini— y se manifiesta, sobre todo, en los temas. Los libretos tienden a *entretener* —coinciden así con la ópera cómica—, y se busca el final feliz. En verdad que en lugar de utilizar el poco apropiado nombre de opereta pudieron haberse llamado desde el principio *comedias musicales.* De todos modos la expresión fue felizmente utilizada por Cotarelo y Mori al comentar la obra *Júpiter y Anfitrión,* que había sido estrenada en 1720. Sin embargo, el nombre de opereta va a utilizarse hasta bien entrado nuestro siglo.

LA OPERETA EUROPEA Y SU TRASLADO A ESTADOS UNIDOS

Tras la evolución en la que la llamada ópera cómica sirve de antecedente, la opereta se consolida en la Europa del siglo XIX con dos grandes centros: París y Viena. En París será Offenbach la figura máxima; en Viena, ciudad que se identifica casi por antonomasia con la opereta, vivirán y estrenarán los Strauss, Suppé y otros muchos, hasta que llegan Lehar u Oscar Strauss. El género ha quedado definido y los temas responden fielmente a los gustos de la época. Príncipes, grandes duques, bellísimas mujeres, son sus protagonistas que a veces se enamoran de la inocente campesina y superan todos los obstáculos sociales para llegar al matrimonio; la Revolución francesa ha dejado la simiente de una *igualdad* de derechos y, para el amor, de oportunidades. El público minoritario de las óperas representadas en los castillos o palacios, se ha incrementado en los teatros y la clase media, la burguesía, se aprende las pegadizas melodías y las letras románticas. Después, tal vez al domingo siguiente, las escuchará de nuevo en el café en el que un dúo, un trío o un pequeño conjunto instrumental alterna un tiempo de una *Sonata* de Beethoven, con el vals de *La viuda alegre.* La permanencia de la música de la opereta ha sido asegurada y, al decir de Adorno, se ha iniciado la *cosificación* de ambos fragmentos, que inician así su transferencia a productos de consumo.

También se inicia entonces —aún no terminado el siglo XIX— el éxodo de compositores a los Estados Unidos. Uno de los primeros es Víctor Herbert, que lo consigue a través de un contrato con el Metropolitan de Nueva York. Therese Förster, su esposa, se traslada como soprano y él como instrumentista —cello— de la orquesta. A partir de ese momento Víctor Herbert queda incorporado a la opereta america-

na de ascendencia europea, que va a mantenerse durante años hasta el nacimiento de la local.

Su primer título americano —estrenado en 1894— aporta toda la temática europea, *Príncipe Ananías,* que alternará —como se hacía en Europa— con los exotismos: *El Mago del Nilo, El ojo del ídolo, La adivinadora, Rosa de Algeria, La traviesa Marieta* o *El Molino Rojo.* De estas operetas quedan los famosos *standard* americanos, que equivalen a las *canciones inolvidables* de Europa.

La emigración de compositores se inicia en el siglo XX, recién comenzado, con la de Rudolf Friml —fallecido recientemente— y la de Sigmund Romberg. Friml es checo, nacido en Praga, que estudia con Dvorak y que llega a los Estados Unidos formando dúo como pianista con Jan Kubelik. Su temática se mantiene firme a los moldes europeos, pero con incursiones hacia lo local. Estrena título tras título, como *La Luciérnaga, Posada Tumble, Muchacha campesina, Rosa salvaje, Los tres Mosqueteros,* y se «nacionaliza» en *Rose Marie,* localizada en Canadá, con indios y policía montada. Así van surgiendo los elementos *americanistas* que conformarán la opereta americana de acuerdo con su entorno social.

Sigmund Romberg procedía de Hungría en donde comenzó sus estudios musicales que completó en Viena. Llega a Estados Unidos como obrero de una fábrica de lápices y pronto se incorpora a la música, estrenando en 1913 su primera opereta: *El rodar del mundo,* a la que seguirán *Simbad, Melodía mágica, Luis XIV, El príncipe estudiante, La Princesa Flavia, La canción del desierto,* entre otras. Romberg incluso regresa a París en 1932 para estrenar *Rosa de Francia,* pero aun sin ese retorno puede ser considerado como fiel seguidor de la escuela europea, lo que no impide que en *Bombo,* escrita para Al Jolson, se pase al nacionalismo americano.

Estos títulos de autores europeos, pero compuestos en Estados Unidos, cubren la programación alternando con *La viuda alegre,* de Lehar; *Los húsares alegres,* de Kalman; *El soldado de chocolate,* de Oscar Strauss, y *El conde de Luxemburgo, La Princesa del Dólar, El murciélago* o *La Princesa de los Balcanes.* Pero la semilla ya había fructificado y ya había estrenado George M. Cohan, primer nombre americano de la opereta. Una estatua le recuerda hoy en Times Square, en la confluencia de Broadway y la Séptima Avenida, en Nueva York, centro de todos los teatros, de los estrenos de ayer y de hoy. El éxodo de compositores no ha terminado —la llegada de Hitler al poder marcará otra nueva etapa—, pero la vieja opereta europea ya no está vigente en ninguno de los dos continentes.

El primer nombre ya citado es el de George M. Cohan, pero la característica más importante de la independencia de la opereta americana reside, antes que en la utilización de las danzas del viejo Oeste, en la incorporación del *jazz* a la música universal, y en la exaltación de las canciones de la Independencia de los Estados Unidos. Cohan, de origen irlandés, de familia de artistas, intérprete, compositor, libretista, autor de letras, director y productor de sus espectáculos, es la figura múltiple de ese nacionalismo tan relativo.

Cuando Méjico quiso encontrar su propia voz, considerando que la herencia española no era auténticamente suya, pudo volverse a lo precolombino. La fórmula era, sobre todo, eso mismo: una fórmula, porque los compositores recogieron el material de los pueblos indios y los vistieron con ropaje europeo y, por tanto, también español, pero satisfizo las exigencias de un momento histórico. Así nacen obras como la *Sinfonía India,* de Carlos Chávez. En Argentina, los compositores se volvieron al *gauchismo,* identificándolo con su propia voz, y Ginastera compone *En la estancia.* Pero para Cohan la dificultad del problema era mayor y por ello se refugió en los ritmos y canciones que llegaron de Irlanda, pero que identificaron la independencia frente a los ingleses. Y nace *The Yankee Doodle Boy,* canción que se asocia al 4 de julio, aniversario de la Independencia. Sus operetas necesitan de otro nombre porque están muy lejos del concepto europeo. Está naciendo la comedia musical, que encuentra en *Pequeño Johnny Jones* su primer gran título, al que sucede, con idéntico éxito, *A cuarenta y cinco minutos de Broadway.* Después vendrán *George Washington, Jr., Los recién casados, A cuarenta millas de Boston, El Príncipe Yankee* —parodia de los títulos europeos—, *El pequeño millonario, Hello, Broadway!,* etc.

Y después de Cohan, a caballo entre el *vaudeville* y la comedia musical, surge el primer compositor enteramente dedicado a su tarea: Jerome Kern. La temática ya es americana, el nombre de *opereta* ha desaparecido de las carteleras, el *jazz* marca su influencia y a las obras se les va a llamar *shows,* palabra que quedaría posteriormente limitada a definir espectáculos breves o largos, pero sin una línea argumental, de *variedades.*

Las obras de Jerome Kern nacen en gran parte en los escenarios, pero se van a servir, para su mayor difusión, de un nuevo medio: el cine. Richard Rodgers, uno de sus sucesores, ha dicho de él: «Kern encontró sus raíces en la opereta europea y las mezcló con lo más

fresco y más vivo de América.» Entre sus mejores títulos están *¡Déjaselo a Jane!, Mis 1917, Rockabye Baby, Sally, Showboat, Ojos Azules* y *Roberta.*

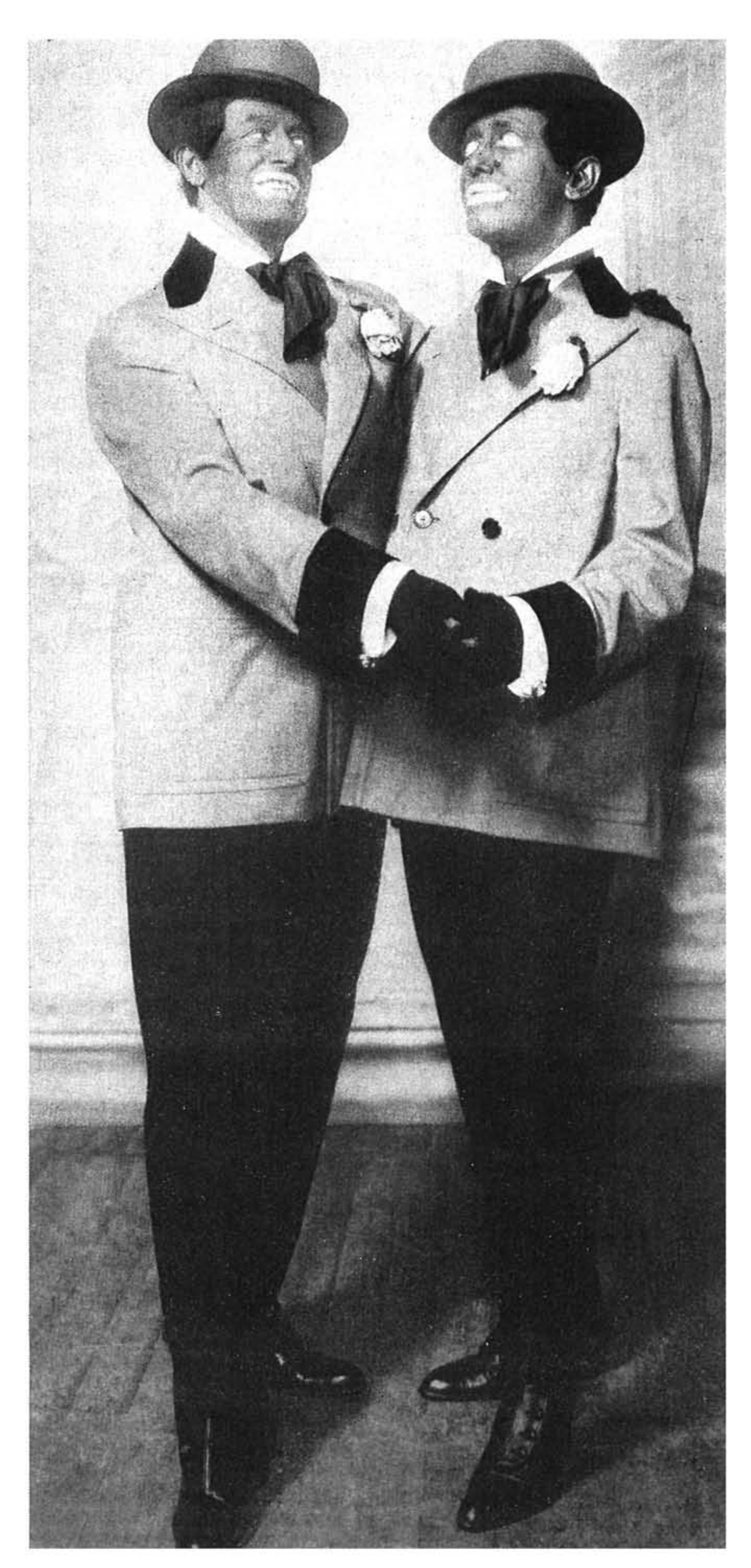
Dentro de la misma línea se encuentra Irving Berlin, nacido en Rusia, que escribe canciones y encuentra su medio *operístico* en el cine, para el que compone *El sombrero de copa, Sigamos la flota, Cielos Azules, Easter Parade,* entre otras. Para el teatro escribe *Annie, coge tu fusil* y *Llámame señora.*

Al igual que los autores europeos, los compositores de comedias musicales alternan la escena con la canción y con las obras de concierto. El caso típico es el de George Gershwin, que se introduce en el teatro con *La Lucille,* a la que sigue *Irene, Sally, Nido de amor* y *La muchacha O'Brien.* Después pasa a la ópera y compone la primera ópera de jazz, *Lunes azul,* de veinte minutos de duración —será el antecedente de *Porgy and Bess*— y que pasó a llamarse, una vez reformada, *Calle 135.* Al margen de estas incursiones en la ópera o en las que hizo al mundo del concierto —*Rapsodia en blue, Concierto en fa, Un americano en París*— se mantiene fiel a la comedia musical con *Lady, Be Good!, Tip-Toes, Oh, Kay!, Treasure Girl, Girl Crazy* y *Pardon My English.* Mientras que *Porgy and Bess* recoge la vida y la música de los negros en el Sur, las comedias musicales responden a la temática del momento en el teatro sin música y en el cine; el asunto intrascendente, en el que asoma siempre la esperanza, la confianza en el porvenir y que cierra un final feliz. Es el auténtico producto de consumo, lo que el público quiere ver y responde a su criterio fácil de la vida. Esta línea argumental estará vigente hasta hace unos años, venciendo incluso la problemática que se plantea, por ejemplo, Kurt Weill en Europa, que casi se anula al contacto con la escena americana. Como sombra permanente de todos los argumentos se puede adivinar la moraleja máxima de que «todo ciudadano puede llegar a presidente». Las gradaciones de felicidad hasta llegar al límite son inagotables. De la contemplación burguesa del príncipe feliz se ha pasado a la posibilidad de ser protagonista de esa misma felicidad y se produce la identificación no ya con el héroe admirado, sino con la muchacha de la casa de la esquina que pudiera ser nuestra propia historia. Al aumentar la clientela, el producto de consumo se masifica, el héroe puede ser cualquiera y la *hazaña,* el simple hecho de casarse o de lograr un ascenso en el trabajo.

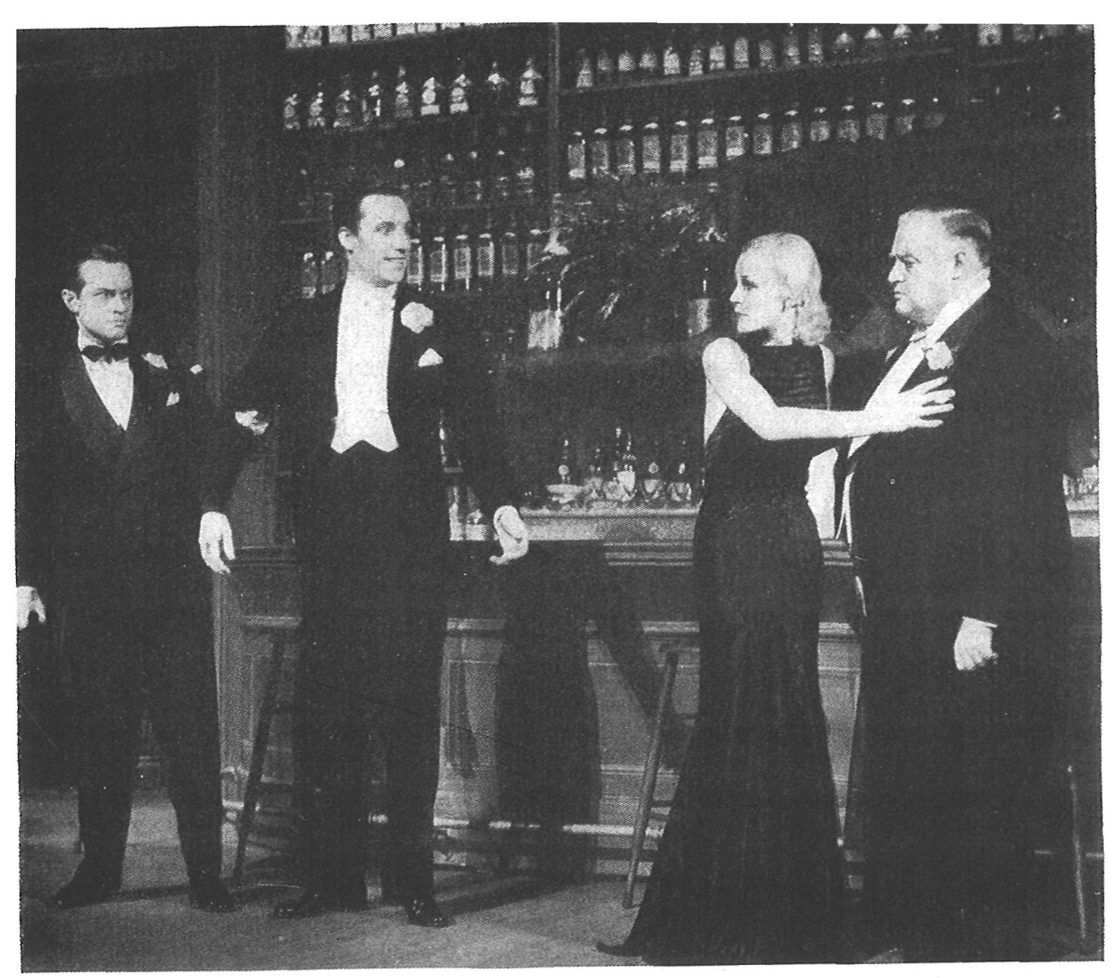
Una vez descubierta la fórmula, la lluvia de comedias musicales no cesa. Surge Vicent Youmans, nacido en Nueva York, que estrena con éxito *Dos niñas de azul, Flor Salvaje* o la famosa *No, no, Nannette!*



Rose-Marie, de Rudolf Friml, que llevó a Estados Unidos el concepto europeo de opereta



Hello, Broadway!, o la versión americana que inició George M. Cohan



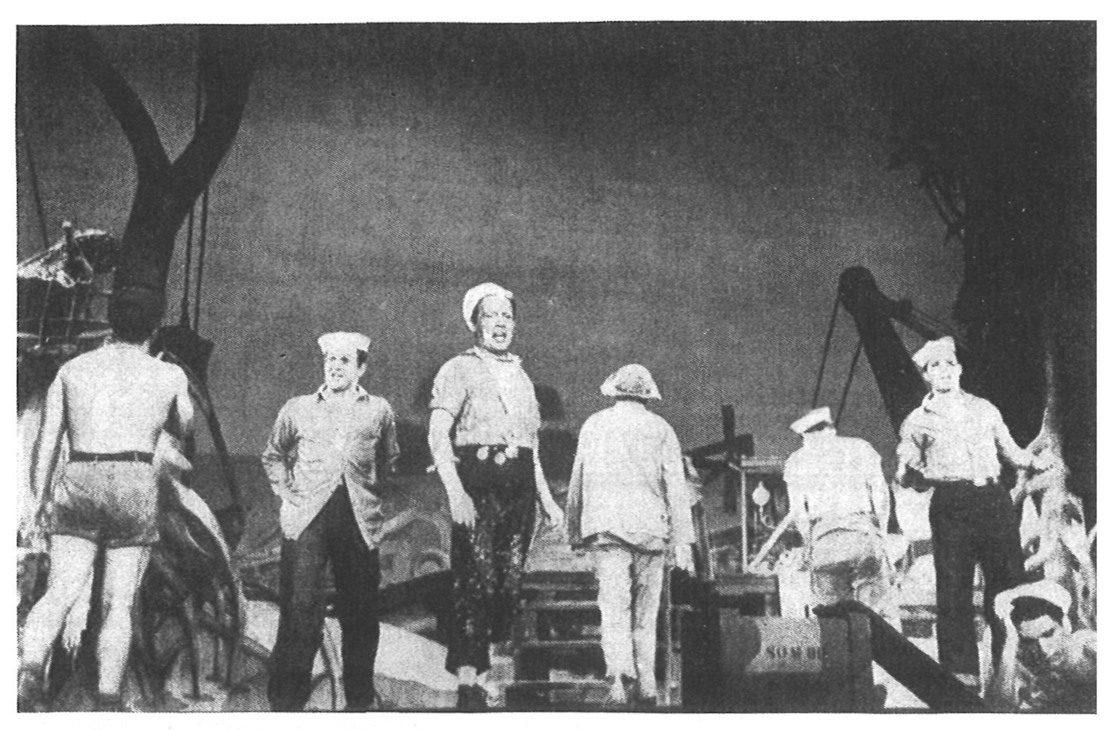
Una escena de *Roberta*, de Jerome Kern, que triunfó en su versión cinematográfica



La alegre divorciada era la respuesta americana, de Cole Porter, a *La viuda alegre,* de Lehar



Lotte Lenya, viuda de Kurt Weill, interpretó el papel de Jenny en la reposición de *La Opera de los tres peniques*, en 1956



South Pacific, de Richard Rodgers, era historia viva de los Estados Unidos



Jesucristo Superstar. Jesús ante Pilatos



John Michael Tabe!ak, autor de *Godspell*, rodeado de los intérpretes

Y tras él, Richard Rodgers, que cubre la escena musical americana con éxitos sucesivos como *Un Yankee de Connecticut, Presenten, armas, Me casé con un ángel, Pal Joey, State Fair,* y sus cuatro grandes títulos: *Oklahoma, Carousel, South Pacific* y *El rey y yo.*

La masificación se ha venido incrementando y, por otra parte, el disco, la radio, el cine y la televisión en lugar de agotar las posibilidades de la comedia musical, las aumentan. El nivel económico puede no servir para nada frente a una pieza dramática de extraordinario contenido, pero es decisivo en la comedia musical. Las obras permanecen en el mismo teatro más allá de las fuerzas de los intérpretes que han de ser renovados —siempre conservando el *estilo del estreno*— antes de que la repetición de un mismo personaje, de las mismas canciones, sin descanso, les conduzca a un manicomio. *Oklahoma* alcanza 2.248 representaciones en el teatro de estreno. *My Fair Lady,* de Frederick Loewe, estrenada en el mismo año —1956—, llegará a los siete años de representación ininterrumpida en la misma ciudad.

Cole Porter, que pasa de la Facultad de Derecho de Harvard a la de Música, pertenece al mismo grupo, con sus comedias *La alegre divorciada; Bésame, Kate; Anything Goes,* o *Can-Can.* Y como Porter, los nombres de Arthur Schwartz, Harold Arlen, Vernon Duke, Burton Lane y Harold Rome.

La temática rosa, nacionalista o no, empieza a perder fuerza. No desaparece, pero se debilita. Kurt Weill que había llegado a Estados Unidos con una labor ya realizada de renovación —la *Opera de los tres peniques* y *Mahagony,* ambas en colaboración con Bertold Brecht—, se pasa a los temas americanos, abandona su propio estilo musical y compone varias comedias musicales que prácticamente han desaparecido. Su *Opera de los tres peniques* se representa entonces sin éxito, pero vuelve a la escena y en el mismo año que triunfa *Oklahoma* y *My Fair Lady,* se repone para permanecer seis años seguidos en el mismo teatro, aunque sea de los llamados de Off-Broadway. No hay duda de que algo ha pasado y, sin aventurar teorías definitivas, esta reposición marca el comienzo de una crisis. Ningún título posterior de los que son continuación de aquel modo de hacer ha logrado rebasar estas últimas cifras de representaciones. Una serie de hechos históricos, para bien o para mal, han transformado la conciencia americana *alegre y confiada,* como la guerra europea había modificado la del viejo continente. Al margen de razones a favor o en contra, Vietnam, el asesinato de Kennedy, el incremento de la delincuencia, la evolución de los primitivos *beatnicks* en *hippies,* las drogas, la liberación de la mujer, y otros muchos motivos no parecen encajar en la dulce y espe-

Anterior Inicio Siguiente

ranzada comedia musical americana. Cuando llega la noticia de que el «chico de la casa de al lado» ha muerto en Asia o ha sido detenido por posesión de drogas, la identificación con el muchacho de pelo cortado a cepillo suena a desfasada.

La reposición de la *Opera de los tres peniques* y su extraordinario éxito, se ven reforzados por una obra de tema importante: *West Side Story.* Para el americano medio *Porgy and Bess* era casi una aventura en lo exótico, con un tipo de música que estaba triunfando, pero lejano en las miserias de sus personajes. Por otra parte, Porgy marchaba al final esperanzado camino de Nueva York y la insinuación bastaba para que todos le vieran mentalmente reunirse con Bess y vivir feliz para siempre. En *West Side Story* no hay esperanza, es como una llamada de atención sobre unos Capuletos y unos Montescos que no van a ceder ante el horror. No hay fin feliz, ni siquiera fin. La versión cinematográfica, pese a conservar los elementos de la tragedia, los viste un tanto de un rosa en futuro. En la comedia musical el rencor y la violencia quedan flotando. El rencor y la violencia que flotan en la sociedad de nuestro tiempo. Leonard Bernstein lo dice con la música de moda, con los ritmos que hacen más próxima la tragedia. Y éste va a ser un nuevo camino para la comedia musical. Es la adecuación de tiempo y lenguaje que se estaba necesitando, puesto que la anterior había sido superada.

NUEVOS TEMAS

Generalizando en base a los éxitos, se distinguen dos orientaciones que han tenido una fuerte repercusión en las taquillas. Por una parte, el tema del *recuerdo;* por otra, el religioso. Dentro del primer grupo: *Applause* y *Follies.* En el segundo: *Hair, Jesucristo Superstar* y *Godspell.*

Applause es la versión musical de un tema en cuyo éxito se confiaba. Y este tema se inicia en un cuento de Mary Orr, publicado en una revista bajo el título *All about Eve,* que pasa al cine con el mismo título, pero cuya versión doblada al español se conoce como *Eva al desnudo,* interpretada por Bette Davies y en la que destacó por primera vez Marilyn Monroe. Mary Orr, la autora del cuento, es actriz, novelista y se ha dedicado también al teatro, en ocasiones en colaboración con su marido, Reginald Denham, y conoce bien el mundo del teatro que sirve de ambiente a su historia, lo que resultó en la concesión de un *Oscar* al argumento de la película. Y sobre esta base, con la garantía de la fama del tema, se ha recreado éste en el escenario

musical y ha servido para el éxito que aún permanece en los escenarios de los Estados Unidos. Aunque la obra ha llegado a Europa, todavía no ha sido representada —salvo en Londres— fuera del mismo ambiente anglosajón.

De *Follies,* con motivo de su estreno en 1971, se dijo que «parecía formar parte del *boom* de nostalgia, que vuelve a los Estados Unidos, de modo miope, hacia su pasado y ha convertido los teatros del Broadway en el escenario de las reposiciones». El comentario se refiere no sólo a la temática de la nueva comedia musical, sino o todos los títulos antiguos o nuevos que con mejor o peor fortuna concreta *tratan* de resucitar una línea del género que se está muriendo. Ese recordar el pasado abarcaba la comedia musical *(No, no, Nanette, Dames at Sea, Applause* y *Follies,* entre otras) y al teatro no musical *(Our Town,* de Thorton Wilder; *Private Lives,* de Noel Coward, etc.). Como siempre, la muerte se recibe con resistencia, y una etapa gloriosa de la comedia musical americana se agarra como puede a su historia.

Follies completa su panorama *camp* incluyendo en su reparto las figuras de Alexis Smith, Yvonne De Carlo y Dorothy Collins, todas ellas *estrellas* del cine de los años cincuenta. Para que la nostalgia no parezca tan inmediata se *reviven* los espectáculos de Ziegfeld. La música —de aquí y de allá— reúne los nombres de Oscar Strauss y Cole Porter, en los extremos, con otros muchos en medio.

Las evoluciones radicales no son tan rápidas como se ven luego con la perspectiva del tiempo. Se precisa de años para que las diferencias estén claras y, sobre todo, sedimentadas. Así, todavía vivimos la etapa, en la comedia musical, de la coexistencia, aunque cada día esté más claro el final de la anterior y, como siempre, imprecisa y por definir, la sucesiva.

TRES ESCANDALOS

El primer aldabonazo en la técnica y en la mecánica, llega para la comedia musical con *Hair,* una creación de Tom O'Horgan, sobre libro de Gerome Ragni y James Rado y música de Galt Mac Dermot, producida por Michael Butler. Al margen de consideraciones sobre su contenido, surge un hecho de importancia, que también tiene algo de *camp.* Como en los tiempos de Ziegfeld, se destacan sobre los autores dos nombres, los de Michael Butler y Tom O'Horgan, productor y director. El tema tiene relación con los *hippies,* con la guerra del Vietnam y con un nuevo criterio del amor. La música se enmarca en los

ritmos del momento y conserva la denominación de *musical* o comedia musical, pero con adjetivaciones: «American Tribal Love Rock Musical». Esa temática la hace más internacional y se estrena en una serie de países, llegando igualmente a los restantes a través del disco original o de numerosas versiones por todos los intérpretes de moda.

Su estreno produce numerosos comentarios, con posturas a favor y violencias en contra. Ahora, con una pequeña proyección, parece lógico. Tema y evolución justificaban las posturas extremas.

Mientras, como derivación de los casi lejanos *beatnicks* y de los recientes llegados *hippies,* surge una efervescencia religiosa que va a tomar su punto de partida en Jesucristo, sin que suponga en la mayoría de los casos la conversión al cristianismo. Se trata casi siempre de interpretaciones *libres* y más o menos acomodaticias al Nuevo Testamento. El movimiento nace del planteamiento de «amor al prójimo» *hippy* y hasta convive, en extraña mezcla, con el mundo de las drogas.

Tom O'Horgan aprovecha la oportunidad, como lo había hecho antes con *Hair,* y dirige *Jesucristo Superstar,* que produce distintas y violentas reacciones en diferentes sentidos. Los autores son ingleses: Tim Rice, para el libreto, y Andrew Lloyd Webber, para la música, especialmente contratados por el director y, en consecuencia, su nombre se identifica con el espectáculo, como había sucedido en la obra anterior. Para O'Horgan el teatro, incluso el musical, debe complicar más al espectador. Estima que se había ido convirtiendo en algo cerebral y que el teatro ha de volver a una conciencia de supernaturalidad, en la que los hechos de la escena sean sentidos por el público. Pero O'Horgan no es sólo director o productor: a los doce años escribió el libreto y compuso la música de una ópera, *El juicio de la tierra.*

Una vez en marcha la temática religiosa, el segundo paso no se hizo esperar. Surgió *Godspell,* que no es sino un juego de palabras entre *Gospel,* que significa *Evangelio* y *God spell,* o llamada de Dios. Su autor es John Michael Tebelak, que en este caso ha sido *vencido* por su propio título. Nadie se pregunta quién puede ser el autor y *Godspell* quedará en el recuerdo con independencia de él. Un ambiente circense da la orientación de la obra, bien alejada de las estridencias y *apoteosis* de *Jesucristo Superstar.* El tema es el mismo, pero el tratamiento muy diferente. En cuanto al éxito pueden considerarse paralelas, aunque tal vez *Godspell* haya producido menos reacciones desfavorables, precisamente por su acercamiento sencillo, y sin duda porque ha sido la segunda incursión en los Evangelios.

El hecho de que en las tres se haya introducido un concepto musical del momento no puede sorprender a nadie. Es algo tan normal como lo era el vals en las operetas de Strauss y desde luego mucho más que seguir basándose en el vals que ha quedado en el pasado y que incluso ya era pasado cuando todavía seguía figurando en las operetas que murieron al surgir el ciclo anterior a *Hair,* o mejor a *West Side Story.*

CONCLUSIONES

Refiriéndose a la clasificación de *comedia musical,* Stanley Green, crítico y autor de un excelente libro sobre el tema, señala que el término se considera pasado de moda, pero que ningún otro define mejor el género. Cita como excepción más importante el caso de *West Side Story,* cuyo final no puede calificarse de comedia, y recuerda las modificaciones realizadas en el caso de *Pigmalion* al transformarse en *My Fair Lady,* y las de *Liliom,* al pasar al género musical como *Carrusel,* e incluso *Anna Christie,* de Eugene O'Neil, que pasa a titularse *New Girl in Town.* En todos estos casos la mayor o menor parte de tragedia ha sido modificada o suprimida para que pudieran encajar en la descripción de *comedias.* Pero en el fondo se trata de divagaciones, puesto que desde la opereta hasta el *musical* los temas han oscilado desde la comedia —con preferencia— a la tragedia. Por ello, cita las palabras de Oscar Hammerstein, autor del libreto de *Oklahoma!:* «No tiene sentido decir lo que una obra musical debe o no debe ser. Hay un solo elemento absolutamente imprescindible: *la música».* Los dos últimos éxitos, basados en los Evangelios, han venido a confirmar su teoría.

Queda, pues, la consideración de valores, su superior o inferior grado, en el desarrollo de la opereta que nos lleva desde las óperas cómicas y breves del siglo XVIII a *Godspell,* pasando por todos los escalones de su largo caminar, entre los que ha de figurar el de Viena como antonomásico. La respuesta la da Adorno cuando estudia «reacción y progreso»: «No se pretende afirmar, con la idea de progreso, que en el día de hoy se pueda componer mejor o que, gracias a la circunstancia histórica, se produzcan mejores obras... La perspectiva de un progreso no la proporcionan sus obras aisladas, sino su material.» Y en este sentido, y al margen de gustos personales, el desarrollo de la opereta musical se mueve demasiado unido a las costumbres para que tengamos derecho a proclamar

prioridades. Una serie de elementos, ajenos en ocasiones a la misma música, van a ir concediendo una relativa permanencia a unos títulos sobre otros, pero no debemos dejarnos engañar por ello, confundiéndolo con una mayor calidad. De una parte, como ya ha quedado señalado, va a influir en las obras más próximas el progresivo avance de los medios de difusión. Por otra, la extraordinaria fuerza de *cosificación,* en nuestro momento de consumo, apoya permanencias.

Por el contrario, esos mismos medios de difusión en permanente desarrollo están creando fuerzas contrarias. Al peligro de las excesivas permanencias, se opone el *consumo* con sus necesidades de renovación. Así, las nuevas comedias musicales pueden permanecer más o menos tiempo en cartel, pueden pasar a versiones cinematográficas y, por supuesto, a discos, cassettes, etc., pero esa explosión de popularidad las hará morir más pronto, quedando tan sólo pequeños fragmentos que puedan sobrevivir ante las presiones de los siguientes estrenos. Es cierto que este devorarse de los últimos a los anteriores se produce más duramente en las canciones, pero cada número de la comedia musical está sometido a una presión similar.

Cabe también, por lo que se refiere a la trayectoria de la opereta, establecer un paralelismo entre su popularidad y la marcha cómoda de sus escenarios. Viena consume su tiempo de alegría confiada y decae su teatro musical. París llega a la gran guerra y sufre su crisis. No hace mucho le llegó el turno a los Estados Unidos. La pegajosa felicidad que se desprende de la mayor parte de los argumentos empieza a hacerse insoportable cuando el ambiente real se distancia de esa vida llena de sonrisas. En Alemania, Brecht y Weill crean la *Opera de los tres peniques* y *Mahagonny,* cuando se acercaba la sombra de una nueva etapa política. Y esa *Opera de los tres peniques* está muy lejos de la original de John Gay. *West Side Story* surge cuando el problema de los puertorriqueños de Nueva York ya no permite ignorarlos. Después sería *Hair,* porque la guerra de Corea no salió a la superficie, como surgió la de Vietnam.

La crisis de fe, a caballo entre la delincuencia y las drogas, produce *Jesucristo Superstar,* como una explosión casi wagneriana, salvando las diferencias. *Godspell* es más suave, no alcanza la espectacularidad de Broadway y se queda en los casi experimentos de *Off-Broadway* —ambas siguen en sus puestos de origen—, porque también se ha apagado un tanto la llamarada de la crisis y cada cual ha vuelto a casa a resolver su problema. Se han descubierto demasiados *magos,* demasiados falsos profetas —que aún proliferan— y la mayoría se retira desilusionada.

Mientras, se siguen estrenando comedias musicales, sin grandes triunfos por el momento, que toman elementos del ayer y del hoy, con la esperanza de contentar a todos. Pero no ha sido nunca ésa la fórmula del éxito. Algún crítico se ha preguntado: Y después de *Godspell*, ¿qué? No hay respuesta previa. Es preciso esperar, porque la adivinación sólo es posible en las llanuras, que permiten ver el camino de varios kilómetros más allá.

De lo que sí es posible estar seguro es de la continuidad del género, de la fórmula base: libreto, música, danza, decorados, que unifica su trayectoria. Pero del mismo modo que surge para el teatro —salvo lo muy popular o populachero— un nuevo abanico de problemas, éstos hacen acto de presencia en el teatro musical con las tradicionales diferencias. La lejana realidad de las operetas era como una aspiración; después se llegó casi al reportaje, a la descripción optimista del entorno, con la esperanza como *leitmotiv*. Después el canto y hasta la sublimación de lo *kitsch*, en un cabalgar entre la crítica y la parodia. Ahora a la búsqueda de un camino sobrenatural. El gran éxito próximo ha de encontrarse en la misma decadencia que apuntaba Oswald Spengler para Occidente. ¿Se basará el próximo argumento en el caso del hotel Watergate?

CARLOS JOSE COSTAS

General Mola, 211
MADRID-2

LA INVERSION DEL AMOR CORTES EN MORETO

La necesidad de tener que dar un curso sobre el teatro del siglo XVII me ocasionó, hace poco, el placer de una relectura de una comedia de Agustín Moreto: *El desdén con el desdén,* obra generalmente considerada como la mejor muestra del teatro «de salón» del Siglo de Oro. Quiso mi suerte que por aquellos mismos días pusiera la última mano en un estudio sobre el amor cortés y el teatro de Juan del Encina (1). Terminé mi libro que ahora va alejándose ya de mí sobre las inciertas aguas de la publicidad, y me puse a examinar con más detenimiento la curiosa obra maestra de Moreto. Al final de mi largo recorrido por el mundo poético de los Cancioneros, me lancé así en el mundo dramático de Agustín Moreto, situado a más de ciento cincuenta años de aquél. Pero lo que cada vez más me llamó la atención era la semejanza, o más bien la identidad entre la concepción del amor que se despliega en *El desdén con el desdén* y el concepto del amor cortés tal como se manifiesta en la lírica cancioneril. En efecto, después de haber formulado en mi libro la teoría del amor cortés sacada de la poesía amatoria del siglo XV, me parecía tan obvio que el tipo de amor del que Carlos decide apartarse en la primera escena de *El desdén con el desdén,* es en esencia el amor cortés, que esta conclusión —pensaba yo— debía de imponerse casi automáticamente a la mente de cualquier lector medianamente familiarizado con las comedias y los antecedentes más inmediatos del teatro clásico español. Pero nada es obvio cuando se trata de remontar las corrientes revueltas de una larga tradición literaria en busca de los cambios sucesivos que se han producido en el tratamiento de un tema tan complicado como el del amor. La impresión deslumbrante que de repente puede producirse a lo largo de nuestras lecturas por una suerte de captación intituitiva de una posibilidad de interpretar adecuadamente una obra determinada, no puede nunca ser más que un punto de partida esperanzador para la ardua tarea de someter tal hallazgo intuitivo a los

(1) *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina,* Ed. Insula, Madrid, 1972.

lentos procedimientos discursivos de la razón con el fin de dar forma comunicable a lo que sería sin ella sólo una aventura solitaria, esotérica, mística.

Ante la dificultad de tal empresa decidí echar primero una ojeada a lo que otros aficionados al teatro de Moreto habían dicho acerca de nuestra comedia. Lo que en primer lugar me sorprendió era el número reducidísimo de los que se han ocupado de la producción dramática del que comúnmente se llama uno de los máximos dramaturgos del siglo XVII español. Un segundo motivo de asombro era que ninguno de esos escasos críticos ni siquiera aludiera al amor cortés en las páginas que consagran a *El desdén con el desdén.* Alentado tanto como frustrado por el estado insatisfactorio de la investigación sobre el teatro de Moreto, he seguido con mi empeño. En las páginas que siguen me propongo dar cuenta resumida de algunos estudios críticos dedicados a la obra de Moreto, muy especialmente a *El desdén con el desdén.* A continuación expondré algunas consideraciones generales que me llevarán a una interpretación más completa de esta comedia.

I

Suelen concordar los críticos en afirmar la falta de originalidad de Moreto y no son pocos los que le han puesto el epíteto acusatorio de plagiario. El primero que ha salido a la defensa de Moreto contra acusación tan grave es Luís Fernández-Guerra en el *Discurso preliminar* (1865), que publicó frente a su edición de *Comedias escogidas de Moreto* en la BAE, vol. XXXIX. Señala el benemérito editor la libertad con que todos los poetas dramáticos del Siglo de Oro, entre ellos el mismo Lope de Vega, refundían, imitaban y hasta copiaban cuanto les pareciera digno o conveniente para ser recogido en sus propias obras. Este juicio más matizado de Fernández-Guerra sobre la cuestión de la originalidad de Moreto lo han hecho suyo los críticos más recientes de la obra de nuestro autor. Destaca entre ellos el señor Frank P. Casa, quien no está lejos de pensar que los malévolos detractores de la obra de Moreto han hecho de su autor algo como un chivo emisario que ha tenido que llevar todo el peso de la culpa y del castigo por los hurtos y robos literarios que todos los dramaturgos de su tiempo han cometido (2).

Que merezca o no Moreto tanta indulgencia de parte de la crítica es algo que no discutiremos aquí, pero el hecho es que la mayor parte

(2) *The Dramatic Craftsmanship of Moreto,* Harvard University Press, Cambridge, 1966, página 2.

de la labor crítica dedicada a la obra de Moreto ha sido absorbida por la tarea de buscar los modelos y fuentes de sus comedias. Uno de los investigadores nos somete una lista de nada menos que de 18 comedias señaladas como posibles fuentes para *El desdén con el desdén* (3). En un ensayo de 1931, que hasta el día de hoy suele considerarse como el mejor estudio sobre el teatro de Moreto, su autora, Ruth Lee Kennedy, dice que de las 32 comedias que Moreto ha compuesto él mismo, conocemos las fuentes de quince (4). Hay que añadir que para cada una de estas quince comedias existen muchas veces no uno, sino varios modelos. En cuanto a *El desdén con el desdén,* hay que confesar que es punto menos que imposible comparar cada escena de esta comedia con las escenas correspondientes de las 18 comedias indicadas como posibles fuentes, con el objeto de llegar a una apreciación más exacta del contenido original de la comedia de Moreto. El problema se complica aun por el hecho de que Moreto parece haber ensayado el tema de su obra maestra en otras comedias suyas anteriores, tales como *Yo por vos, y vos por otro, El poder de la amistad* y *Hacer remedio el dolor.* Considero desesperadamente infructífero el estudio comparativo de *El desdén con el desdén* con esas posibles fuentes. Tal estudio no ha contribuido de modo alguno a una mejor comprensión de nuestra comedia. Esto me dispensa, por tanto, de enumerar todas las comedias propuestas como fuentes, señalando para cada una de ellas los elementos que Moreto puede haber tomado para crear su comedia. Acortando el camino para llegar más pronto al núcleo del problema, conviene condensar aquí la lectura de todos los posibles modelos en algo como un prototipo de comedia cuyo contenido bastante escueto se podría esbozar de la manera siguiente:

Personajes

1. Una Dama principal con su noble séquito.
2. Una serie de Galanes-Pretendientes de la Dama.
3. Un personaje (gracioso) muy próximo al protagonista, pero *de condición plebeya,* que le aconseja, le ayuda y guía en la conquista amorosa.
4. Criados.

---

(3) M. Mharlan: *The Relationship of Moreto's «El desdén con el desdén» to suggested Sources*, Indiana University Studies, 1924.

(4) *The Dramatic Art of Moreto,* Smith College Studies in Modern Languages, vol. XIII, números 1-4, 1931-1932.

Acción

Entre los Galanes-Pretendientes, aunque rivales, hay un sentimiento de solidaridad. En cambio, las diferencias de jerarquía social suelen ser más acusadas entre las Damas. Por otra parte existe siempre una posibilidad de conflicto muy femenino entre ellas, provocado por los celos. La Dama cuyos favores son solicitados por varios Pretendientes, se muestra esquiva: desdeña el fiel servicio que le rinden los Galanes y este desdén se hace tanto más áspero cuanto más completa es la entrega amorosa del caballero. Suele iniciarse la acción dramática con la intervención de un personaje muy próximo al protagonista (casi siempre un criado-gracioso) que convence al Galán de la urgencia de adoptar otra estratagema amorosa, si quiere ganarse los favores de la Dama. El nuevo comportamiento, *inspirado por el criado,* consiste en que el protagonista finge tener menosprecio por la Dama. La consecuencia casi automática de este fingimiento es que el desdén de la Dama se convierta en curiosidad e interés y luego en amor por el Galán que antes menospreciaba.

He aquí, en forma concisa, los rasgos que son comunes a todas las obras de teatro que pueden haber servido de fuente o modelo a la comedia de Moreto. *El desdén con el desdén* presenta, en efecto, el esquema que acabamos de trazar y todo lo que queda por decir tras la larga búsqueda de las fuentes parece reducirse a que en la pieza de Moreto los elementos destacados más arriba se han mezclado en una fusión más perfecta que en ninguno de los modelos. «C'est tout, mais c'est peu. C'est trop peu pour que ce soit tout», podríase decir. La misma Ruth Lee Kennedy, exploradora perspicaz de todo el universo dramático de Moreto, no nos brinda más que unos comentarios descosidos y de ninguna manera una interpretación sistemática de lo que ella llama «this King of Spanish comedies» (p. 161). La ausencia total de criterios sólidos para emprender una interpretación se hace muy evidente cada vez que esta autora da vueltas a la idea del *desdén,* tema central de la producción dramática de Moreto. Hablando de los protagonistas masculinos, ella afirma por ejemplo: «... they have a quiet dignity which proclaims their spiritual independence, one which is ordinarily evidenced even in the protagonist's rôle of lover. In the conflict which arises between his spiritual independence on the one hand and his generous desire to give all to the object of his love on the other hand, I am inclined to find partial explanation of Moreto's predilection for the theme of disdain» (pp. 77-78). La esperanza de que

esta observación, bastante tenebrosa, pudiera servir de punto de arranque para una teoría explicativa, queda frustrada definitivamente cuando la autora recoge unas treinta páginas más adelante una opinión muy distinta, formulada por Fernández-Guerra: «Love, too, was a matter which puzzled our author (i.e.Moreto), Fernanádez-Guerra finds in a personal experience a possible explanation for Moreto's interest in the subject of disdain» (pp. 110-111). Otra forma inaccesible, pues, a todo intento interpretativo, porque tal experiencia personal debiera ser fundada en un conocimiento detallado de la biografía de Moreto, la cual —como todo el mundo sabe— no puede ser más incompleta. Pero es el mismo Fernández-Guerra el que parece negar aún más radicalmente toda posibilidad de penetrar más adelante en el significado del tema del desdén al plantear explícitamente el problema en su *Discurso preliminar*, donde dice: «Pues ¿de dónde nació el pensamiento de *El desdén con el desdén?* Su origen se pierde con los de la lengua castellana. ¿Quién ignora el proverbio español de "Un clavo saca otro clavo", equivalente al *similia similibus*, y contradicción del *contraria contrariis*, que Hipócrates sentó por aforismo? De modo que del refrán y de la comedia puede con razonable antigüedad la homeopatía derivar su abolengo» (p. XXIII).

Lo que echamos de menos en estos y otros acercamientos al significado de una obra literaria, tal como *El desdén con el desdén*, es el preciso enfoque de una perspectiva socio-histórico-literaria sobre la realidad representada en la obra. Haciendo caso omiso de las ideas de Fernández-Guerra, por andar por medio más de cien años, y limitándonos a Lee Kennedy, conviene poner de relieve que la perspectiva que se abre en su ensayo sobre la comedia de Moreto queda por completo desenfocada por confundir la autora inconscientemente conceptos vitales con conceptos histórico-literarios. Parece ignorar que todos los actos y sentimientos humanos se manifiestan en unas formas y en unos moldes estilísticos predeterminados por el estado de la cultura en el preciso momento histórico en que se producen. De ahí resulta la *doble* ineficacia de los medios interpretativos usados por Lee Kennedy: no llega a explicar satisfactoriamente la realidad dramática de *El desdén con el desdén* en términos inteligibles a la psicología y sensibilidad del lector del siglo XX y fracasa, o más bien, ni siquiera acomete la tarea de formular una interpretación histórico-literaria de esta comedia. Al primer (y único) propósito de su análisis literario van encaminados, por ejemplo, sus esfuerzos por explicar el fenómeno del desdén como una idea *filosófica:* «... the underlying filosophic idea that "apparent indifference to charm impels human nature to overcome

that indifference at any cost"» (p. 168). El recurso del desdén empleado por Carlos lo comenta así: «Carlos *(El desdén con el desdén)* is *shrewd* (subrayamos) enough to see that ha can never break down the wall of Diana's indifference by humble submission» (p. 78. Discurre Lee Kennedy sobre el amor como un fenómeno amputado de toda tradición literaria: «Our author (i.e.Moreto) believed in the superiority of intellect and logic; yet, here was an emotional force (i.e. el amor) which, however irrational, nevertheless, did not hesitate to measure its strength with reason. He had faith in the freedom of strength of destiny itself», etc. (p. 111).

El único pasaje en que Lee Kennedy aplica una perspectiva de tradición literaria es donde habla de Polilla, el gracioso en *El desdén con el desdén,* pero es para remontar muy lejos: «As for Polilla (...) (one) must trace his lineage back to the clever sophisticated servant of Plautus and Terence who gained his livelihood by helping his master in his conquest and at times by assuming complete charge of the fortunes of that individual» (p. 168). Pero esta última observación de Lee Kennedy nos hace la impresión de ser más bien inspirada por algún *conditioned reflex,* adquirido a lo largo de la formación universitaria como un hábito intelectual sin más alcance que el de dar un tono erudito a los comentarios críticos de la autora.

II

Este rápido recorrido por el estudio más completo y meritorio que existe sobre el teatro de Moreto que es el ensayo de la señora Ruth Lee Kennedy, no nos ha proporcionado ninguna pista para comenzar una interpretación de *El desdén con el desdén.* Sin embargo, nosotros creemos que el punto de partida más indicado para emprender tal tarea está al alcance de la mano: es el mismo tema del desdén tan frecuente en la comedia española, como lo atestigua la larga lista de las obras dramáticas que han sido propuestas como posibles modelos de *El desdén con el desdén.* Pero mirándolo bien, adviértase que el fenómeno del desdén se presenta como un rasgo casi constante de la psicología amorosa de la Dama en todo el universo dramático del teatro español, desde las Eglogas de Juan del Encina hasta el siglo XVII. Este desdén que muestra la Dama en el juego amoroso *es sólo un aspecto* del comportamiento de las *dramatis personae* de la Comedia movidas por el resorte del amor. Este comportamiento se manifiesta a través del sistema de normas, motivos y medios expresivos que es

propio del ideal del amor cortés en la poesía amatoria del siglo XV. Afirma Adolfo Bonilla y San Martín en su famoso *Discurso* de 1921 sobre el origen del teatro español que en la escuela de Encina y Lucas Fernández se halla el precedente de la dialéctica amorosa de todo el teatro del Siglo de Oro. En mi libro mencionado en la nota 1 he tratado de demostrar que la concepción del amor cortés elaborada en la poesía cancioneril del siglo XV fue trasplantada por Juan del Encina a sus Eglogas. Desde su primera adaptación al género teatral esa concepción del amor sufrió modificaciones y éstas se agravaron en el transcurso del tiempo. Sin embargo, creo que es lícito hablar de algo más que de una dialéctica amorosa procedente de la poesía cortesana al referirnos al concepto del amor que vemos actualizado en la Comedia. No hay comedia de amor en toda la producción dramática del Siglo de Oro que no nos revele a través de las ideas, sentimientos y lenguaje usados por los protagonistas, que éstos aman y se cortejan según los modos que han quedado fijados en doctrina por los poetas cortesanos de la lírica del siglo XV. Es indudable que elementos nuevos se han mezclado con la teoría del amor cortés y que esta misma teoría ha ido con el tiempo fragmentándose hasta el punto que en muchos casos hace falta un conocimiento preciso de la lírica del siglo XV para detectar las indelebles señales indicatorias de la presencia de un sistema normativo que procede, en última instancia, de la teoría del amor cortés. Lo cierto es que los dramaturgos del Siglo de Oro no han aportado innovación fundamental alguna al tema del amor, sino que lo han incorporado a su universo dramático en la misma forma básica en que este tema les fue transmitido por la tradición literaria del siglo XV.

En la Segunda Parte (titulada: «El amor cortés en la poesía amatoria del siglo XV») de nuestro libro hemos examinado detenidamente las formas que ha tomado el ideal del amor cortés en la lírica española del siglo XV. Es imprescindible resumir aquí los resultados más importantes de esa investigación, ya que forman el instrumental necesario para analizar el tema del desdén. Basándonos en este análisis, daremos luego nuestra interpretación de la comedia de Moreto.

III

En oposición con los trovadores provenzales, los poetas cancioneriles se han abstenido de presentar el amor cortéc como ideal de vida profana. La poesía amatoria del siglo XV glosa de mil modos el conflicto entre las exigencias del ideal del amor cortés y la doctrina cristiana. La religiosidad específica de la época ha moldeado decisiva-

mente este *fruto tardío* de un ideal ya cultivado siglos antes en las sociedades aristocráticas europeas. El ideal del amor cortés sólo ha llegado a expresarse en el suelo ibérico a través de una dialéctica que refrenaba poderosamente el florecimiento de este ideal en el plano profano, laico, de la vida. Esa vigencia del espíritu religioso es particularmente perceptible en el entramado psicológico que sustenta al amador cortesano y, por otra parte, en la concepción de la mujer que transparenta a través de la lírica del siglo XV. Veamos esto brevemente.

En la batalla amorosa tal como la canta la poesía cancioneril, el amador cortesano nos aparece como un ser desgarrado entre las fuerzas que se oponen en su propio interior. Las facultades humanas, rigurosamente jerarquizadas de acuerdo con la visión religiosa de la persona humana, se dividen en: la razón, cuyos preceptos siempre son conformes a las verdades de la Fe, guía al hombre hacia su salvación en Dios. Por eso hemos hablado de «la monopolización religiosa de la razón». En cambio, los sentidos (los ojos, el corazón) se ponen al servicio del diablo, es decir, del amor. La voluntad, «aliada indecisa», ora toma el lado de la razón, ora favorece «el otro bando». La representación de la persona humana como un agregado de fuerzas autónomas y antagónicas se caracteriza así por una radical dicotomía entre las potencias intelectivas, apetitivas e imaginativas. De acuerdo con este bosquejo religioso-psicológico del hombre, el amor aparece como una fuerza enemiga, asociada directamente en la conciencia del amador con la idea del pecado. La obra del amor se nos describe como una conquista cuyo éxito se debe a una estratagema que ha quedado estereotipada en la lírica del siglo XV: el amor entra por los ojos, se apodera de la imaginación, vence a la voluntad y, por último, sojuzga a la razón, quedando así dueño de «toda la fortaleza». Esta ofensiva arrolladora del amor se llama la *escala de amor.* En la lírica del siglo XV el hombre llega por esta vía a ser vencido, muerto, preso, víctima, del amor. Es de suma importancia hacer notar que en la poesía cortesana esta marcha triunfal del amor es referida por el yo hablante como una serie de desgracias que le acontecen a sí mismo, no como una experiencia sublime en la que el amante exalta jubilosamente la pérdida de su individualidad en la amorosa fusión con el objeto amado. Lo que, en último análisis, parecen decirnos los quejumbrosos amadores cortesanos es que la distancia que les separa de su amada es infranqueable, que su soledad es irremediable, en suma, que el amor es imposible. El amador cortesano no goza, sino sufre, y esos sufrimientos, que ofrenda —sin esperanza de galardón— a su dama «ingrata y cruel»,

le paralizan en un estado permanente de desesperación y de lamento. Es de advertir que la principal etapa en la ofensiva amorosa que acabamos de resumir, es la capitulación de la razón ante el poder supremo del amor. Este *violento atropello de la razón* por el amor lo encontramos poetizado en una inmensa porción de la poesía amatoria del siglo XV. Sin embargo, existe en ella también una corriente que se caracteriza por una actitud distinta de parte del amador ante el poder supremo del amor. En vez del atropello violento de la razón por amor, asistimos aquí al *sometimiento voluntario de la razón.* La razón se inclina ante la beldad de la mujer considerada como un reflejo de la perfección divina. En mi libro he examinado detalladamente estas dos alternativas que se ofrecen al amador cortés español, identificando la primera con la corriente ascético-cristiana (muy nutrida en la poesía lírica castellana) y la segunda con la corriente neoplatónico-cristiana, que también discurre por los cauces cancioneriles. Ambas corrientes brotan de unas concepciones diametralmente opuestas acerca de la mujer, pero sólo la primera (la ascético-cristiana) ha hallado cabida en el teatro del Siglo de Oro. Por consiguiente, se ha de definir el tipo de amor y el tipo de mujer que se han incorporado a la realidad dramática de la Comedia, descontando —claro está— los muchos refinamientos que les han añadido los dramaturgos, como procedentes de la corriente ascético-cristiana de la poesía amatoria del siglo XV. Hay que tener presente que en esta visión ascética-cristiana la mujer es considerada como una tentación del diablo, como un instrumento de placer con el cual se animaliza el hombre. No faltan en la Comedia las protestas femeninas contra esta concepción indigna de la mujer que predomina en el teatro clásico. En *Los milagros del desprecio,* de Lope de Vega, el menosprecio que siente Doña Juana por los hombres encuentra su motivación en un sentimiento de indignación con el papel humillante que se le impone a la mujer. Doña Juana rechaza todos los halagos y festejos de sus pretendientes porque sabe a qué fin van encaminadas esas «finezas». Dice:

Estos tiranos
Tiernos, süaves y humanos
Antes de la posesión
Y después de ella crueles,
Desabridos y ofensores,
A manos de mis rigores
Han de morir como infieles.

(BAE, XXXIV, p. 236.)

En *La venganza de las mujeres,* igualmente de Lope, la resistencia de Laura, protagonista, a aceptar los homenajes de los hombres parece fundarse también en su adhesión a un concepto más elevado de la mujer. Laura dice en una de las primeras escenas de la comedia:

Porque el amor que desea
El cuerpo es amor bastardo.

(BAE, XLI, p. 511.)

Juan del Encina, como ya queda dicho, ha trasplantado por primera vez al teatro los conceptos, los símbolos, los medios expresivos, en suma, todo el aparato del amor cortés español, tal como lo halló elaborado en la poesía amorosa del siglo XV. Sin embargo, lo que se evidencia desde las primeras Eglogas es que las connotaciones religiosas tan visibles en las manifestaciones del amor cortés de la poesía cancioneril, han empalidecido considerablemente. Este oscurecimiento del trasfondo religioso que vemos continuado en el ulterior desarrollo del tema del amor en la Comedia, tal vez ha sido uno de los factores que más han perturbado una visión clara del amor teatral, ofuscando el íntimo parentesco que tiene este tipo de amor con el amor cortés de la lírica del siglo XV. Sin embargo, este parentesco existe y donde más claro se nos salta a la vista es quizá en el esquema psicológico, bastante rígido, al que suelen recurrir los dramaturgos del Siglo de Oro para sus análisis del sentimiento del amor. Los personajes nobles enamorados suelen manifestarse en la Comedia como seres divididos entre la razón y las demás potencias humanas. En *El desdén con el desdén,* Carlos, enamorado de Diana, tras analizar lúcidamente su estado de ánimo, exclama desesperadamente:

Esto la razón discurre;
mas la voluntad, indigna,
toda la razón me arrastra
y todo el valor me quita.

Se trata, pues, aquí de lo que hemos llamado «el violento atropello de la razón por el amor».

Este esquema que orienta, como decíamos, las interpretaciones psicológicas del comportamiento amoroso de los personajes de la Comedia, procede del universo poético del amor cortés español, estando directamente relacionado con la radical dicotomía (de origen religioso) que caracteriza a los amadores cortesanos.

No voy a seguir aquí más adelante por este camino, porque tendría que hablar de otros factores que han venido a complicar el tema del amor en la Comedia, muy especialmente del imperativo de la honra que, hasta cierto punto, se impone a la conciencia del protagonista enamorado con la misma fuerza ética con que la moral cristiana entorpecía el libre desenvolvimiento de los anhelos terrenales de los amadores cortesanos. El anterior resumen basta para emprender ahora el estudio del tema del desdén en la Comedia en general y muy especialmente en *El desdén con el desdén.*

IV

El desdén, en cuanto reacción típicamente femenina ante la insistencia amorosa del hombre, es ingrediente constante y casi obligatorio de la psicología amorosa de la Dama en la Comedia. Hay dos vertientes explicativas del fenómeno del desdén, tal como se manifiesta en la realidad dramática de la Comedia:

a) El desdén de la Dama en la Comedia se relaciona directamente con la actitud de *crueldad e ingratitud* propia de la Dama en la poesía cortesana. Como tal, el desdén es indicio y manifestación de un refinado patrón de comportamiento que es producto de la educación noble y al cual se conforman los nobles en su trato con el otro sexo. En esta forma de conducta, privativa de la clase noble, va implícita también la intención de marcar la distancia social que separa al noble del plebeyo. El desdén de la Dama nos aparece así como una manifestación del amor cortés en cuanto ideal socioliterario cultivado en Castilla por una minoría aristocrática en las cortes de los reyes y grandes señores desde finales del siglo XIV.

b) Para los personajes plebeyos de la Comedia, encarnados principalmente en los criados, el desdén de la Dama es una expresión típica de la resistencia que opone la mujer al agresivo instinto sexual del hombre. En contraste con la cara sociocultural del desdén que se muestra en el párrafo anterior, vemos aquí el aspecto psicológico bajo el cual el mismo fenómeno del desdén se presenta a la comprensión del personaje plebeyo en la Comedia.

Formulando en otros términos estos dos aspectos del fenómeno del desdén, podemos decir que existen en la Comedia dos niveles de entender el desdén de la mujer. En el plano aristocrático, el desdén de la Dama es comprendido instintivamente por el galán noble por razón de su pertenencia a la clase aristocrática. Pero en el nivel

plebeyo, en el plano del vulgo, esos modos de conducta aristocráticos aparecen como algo incomprensible y por eso muchas veces ridículo. El plebeyo es incapaz de entender los valores rituales que van envueltos en el patrón de comportamiento noble. Por otra parte, los preceptos del viejo código aristocrático relativo al amor cortés, se han convertido con el tiempo en una serie de costumbres, posturas y automatismos que se reflejan en la conducta de los personajes nobles de la Comedia. Tal conjunto de reacciones condicionadas es, según la magistral teoría sociológica de Norbert Elias (*Über den Prozess der Zivilisation*, Basel, 1939, 2 volúmenes), el resultado final de todo movimiento civilizador que tenga su punto de partida en un sistema normativo adoptado en un momento histórico determinado por una minoría selecta. Las etiquetas, prohibiciones y reglamentos libremente aceptados por los miembros del grupo, actúan en el individuo como una autodisciplina inspirada por el deseo de distinguirse socialmente de otros grupos. Pero este deseo de marcar enfáticamente la distancia social (tal como ocurrió en el ideal de la vida cortesana) que separaba al noble del burgués y del plebeyo, se originó, en último análisis, en la angustia social experimentada por el noble ante la amenaza que formaba para sus privilegios seculares el creciente empuje de las clases sociales inferiores hacia el final de la Edad Media. Los nobles amantes teatrales reúnen los resultados de este largo desarrollo en su compleja personalidad. Sólo proyectadas contra el trasfondo de esta evolución, es como las manifestaciones del amor cortesano se revisten de un sentido. En la Comedia, donde falta esta perspectiva, la conducta amorosa del galán noble se presenta forzosamente como algo *no razonado ni que necesita ser razonado* en la esfera de vida aristocrática. Pero el plebeyo, desconcertado por lo que ven sus ojos, somete el comportamiento amoroso del noble a un escrutinio racional-psicológico basado en el sentido común y realista que le caracteriza. En la Comedia española hallan cabida los variadísimos aspectos que resultan de visión tan inadecuada sobre el amor aristocrático por parte del vulgo, y esta interpretación errónea no recibe corrección ni paliativo dentro de la realidad dramática del teatro clásico. Al contrario, el «sano» juicio realista que suele formular el criado sobre los desvíos amorosos de su amo representa en numerosas comedias el criterio oficial para lo que se debe considerar normal o anormal en las relaciones amorosas. La relativa opacidad del sistema valorativo que sustenta al personaje noble es contrarrestada así en la Comedia por la absoluta transparencia de la estructura psíquica del personaje plebeyo.

Hase convertido en lugar común la observación de que los criados y criadas de la Comedia remedan, parodiándolos, los amores de sus amos. No niego la justeza de esta observación, pero la considero muy típica para una crítica inofensiva y aburguesada que sólo ha querido sacar de la Comedia ingenuas lecciones de armonía democrática. Yo creo que también es posible hablar de una acción sutilmente ramplona, proletarizadora (perdóneseme el anacronismo del término) que los criados ejercen dentro de la realidad dramática de la Comedia sobre sus nobles amos. Es precisamente el tema del desdén el que mejor da cuenta de este fenómeno. Veíamos que la actitud de «crueldad e ingratitud», propia de la Dama en la poesía cortesana, se hace desdén en la Comedia. El plebeyo, incapaz de comprender este desdén, tampoco comprende la actitud sumisa del caballero noble. Interpretando ahora estas manifestaciones a su modo, incita a su amo, desesperado por la indiferencia de la Dama, a racionalizar su visión idealista de la mujer. A las «sinrazones» del caballero se oponen las ideas realistas y cínicas del criado sobre el amor y la mujer. He aquí algunas de estas ideas: El amor es un apetito del cuerpo que hay que satisfacer. Una vez satisfecha la pasión, la mujer deja de atraer al hombre. La posesión, por lo tanto, es el medio más seguro para sanar la imaginación atormentada y el corazón herido por el amor. El desdén de la mujer se vence por otro desdén, porque la mujer, lejos de desdeñar al hombre, le necesita tanto o más que el hombre la desea a ella. Ideas y comentarios de este tipo abundan en la Comedia española, y con ellos los criados tratan de dar algún alivio y consuelo a sus amos agobiados por tan inútiles sufrimientos. El noble suele escuchar, sin irritarse, pero con cierta condescendencia, esas observaciones a veces harto impertinentes y groseras de sus criados. Es casi ingrediente obligatorio de toda Comedia este enfrentamiento entre amo y criado, en que se oponen dos mundos, el plebeyo y el aristocrático, dos actitudes distintas ante la vida, la mujer y el amor. Tomemos un solo ejemplo en *El desdén con el desdén.* Diana y sus damas están en el jardín llevando sus «guardapieses y justillas», es decir, prendas de vestir interiores que la mujer sólo vestía en la reclusión de su casa, lejos de las miradas de los hombres. En ese sencillo atavío las sorprende Carlos al penetrar en el jardín acompañado de Polilla. Amo y criado se admiran de la belleza de las damas. Exclama Carlos:

¿Para qué son los adornos
donde hay sin ellos tal brío?

Entonces Polilla, criado de Carlos, le contesta en estos términos:

Mira: éstas son como el cardo,
que el hortelano advertido
le deja las pencas malas,
que, aunque no son de servicio,
abultan para venderle,
pero, después de vendido,
sólo se come el cogollo;
pues las damas son lo mismo:
lo que se come es aquesto,
que el moño y el artificio
de las faldas son las pencas,
que se echan a los borricos.

Pasaje muy elocuente para ilustrar el alto grado de vulgar realismo que el criado injertaba en la concepción de la mujer en la Comedia. Sin embargo, los versos cuarto y quinto aluden a algo más que al deseo del hombre de llegar cuanto antes al cuerpo femenino desnudo debajo de los vestidos. El sentido de estos versos, de signo negativo, se extiende a todo ritual (como el amor aristocrático) que complique, que encubra, el diáfano hecho de la diferencia biológica entre hombre y mujer, única realidad que cuenta para el plebeyo.

Desde el punto de vista sociológico, es decir, fijándonos en la relación que existió entre la Comedia y el público, llamado *vulgo*, nunca harto de estas representaciones dramáticas, merece destacarse la frecuencia de este tipo de enfrentamientos entre criado y noble. No cabe la menor duda que el vulgo gozaba de las chispas dramáticas que brotaban de ese continuo rozar entre ambas esferas de vida, la aristocrática y la plebeya, en la Comedia. Porque siempre hay que tener presente que el gusto del vulgo era ley para los dramaturgos del Siglo de Oro, como el mismo Lope de Vega lo dice en su *Arte nuevo de hacer comedias.* El público de la Comedia o, más bien, aquella inmensa porción del público que se identificaba con los personajes plebeyos de la Comedia, tomaba deleite, pues, en esas frecuentes escenas donde el criado o gracioso airea sus comentarios realísticos sobre las exaltadas manifestaciones de amor de sus amos. Pero este deleite del vulgo subía de punto al ver cómo esos comentarios aislados del criado se hacían consejos, y que estos consejos eran escuchados por el noble amo en aquellas comedias donde el tema del desdén llegaba a ser el asunto principal de toda la trama. De pasivo que era, el criado se convierte ahora en el consejero y guía de su amo, saliendo al primer plano de la representación teatral, y esta inversión de papeles trae también consigo una inversión de valores:

es el criado el que impone al noble sus reglas para jugar el juego del amor. El noble ha de seguir casi ciegamente las recomendaciones del criado, reprimiendo a todo precio los impulsos de su corazón y confiando que la estratagema de «pagar el desdén con el desdén» le llevará al triunfo final en su conquista amorosa. Este resultado final representa al mismo tiempo el triunfo del sentido común, la implantación en la Comedia de un concepto más realista de la mujer y del amor frente a los efectos melindrosos y enfermizos (si contemplados desde el ángulo de visión del vulgo) que produce el amor aristocrático en los nobles amadores. Pero es posible determinar de modo más preciso aún el núcleo del interés que debe de haber despertado esta clase de comedias entre el público de aquella época, si nos fijamos en la extraordinaria importancia que adquiere en ellas el papel del criado. El principal rasgo definitorio de la baja condición social del criado es, junto con su mentalidad realista, su incomprensión total del sistema normativo del ideal del amor cortés. Es parte integrante de la Comedia española los comentarios críticos con que los criados condenan las formas externas del amor aristocrático, cuyo fondo conceptual desconocen. Debe de haber causado infinita complacencia al público de los Corrales ver dentro de la realidad dramática de la Comedia cómo el criado llega a ser maestro y el noble se convierte en su discípulo sumiso en este aprendizaje de una nueva *ars amatoria.* La dominación del personaje plebeyo tiene una eficacia análoga a la del anillo pasado a través de la nariz del toro recalcitrante, y esta comparación apenas si es hiperbólica, como lo atestigua la punta de la daga que Polilla tiene junto a la cara de su amo en *El desdén con el desdén* para prevenir que éste vuelva la cabeza en la dirección donde está Diana en la famosa escena del jardín. A lo largo de los tres actos de estas comedias el vulgo se deleitaba así en un espectáculo que, en el fondo, era degradante para la dignidad del protagonista, no sólo en cuanto a su calidad de noble, sino también simple y llanamente como hombre.

V

El estudio preliminar del fenómeno del desdén en la Comedia nos ha llevado así a una conclusión que trasciende el orden de los hechos puramente literarios. Lo mismo que los casos de la honra, que «son mejores porque mueven con fuerza a toda gente», el tema del desdén en la Comedia era popular con el público de aquel tiempo, porque halagaba el amor propio del vulgo. En los dramas de honor el sentimiento de la propia importancia se hinchaba con el espectáculo de

tantas honras aristocráticas mantenidas, manoseadas o destruidas por la opinión y las murmuraciones del vulgo. De igual manera, las comedias con el tema del desdén proporcionaban al vulgo situaciones dramáticas que daban cebo a sus aspiraciones de preeminencia social. Las comedias del tipo estudiado en las anteriores páginas vienen a confirmar así, de manera inesperada, las ideas de Américo Castro sobre la constitución peculiar de la sociedad española de los siglos XVI y XVII. De no haber tenido la ilusión teatral un firme apoyo en la realidad de la época, serían impensables esas comedias, cuyo máximo interés para el público estribaba en el despliegue, sostenido a lo largo de los tres actos de la pieza, de un sentimiento de superioridad del criado frente a la inseguridad del su noble amo. Es decir, que la explicación de estas comedias debe buscarse en el difícil contexto de una realidad en la que los pecheros, de baja *clase* social, pero orgullosamente instalados en la alta *casta* de los cristianos viejos, podían rivalizar en calidad honrosa con el noble de sangre, cuya honra necesitaba ser defendida muchas veces contra las sospechas de impureza de sangre levantadas por cualquier miembro de la comunidad, sea noble o plebeyo.

Aunque la cosecha de datos relevantes recogidos por un análisis puramente literario pueda ser mínima en esta clase de comedias, todas ellas llevan implícitas una inversión del amor cortés por ser el desdén con que el noble responde al desdén de la Dama una actitud opuesta a la sumisión y obediencia, que son condiciones imprescindibles del buen amador cortés.

El dato más importante que se desprende de este estudio de conjunto sobre las comedias que pueden considerarse como los posibles modelos de *El desdén con el desdén*, de Moreto, es que todas esas comedias sólo cobran su pleno sentido a la luz de la intención extraliteraria con que iban dirigidas al público de los Corrales. Esta intención extraliteraria creaba, por decirlo así, una relación de complicidad entre el dramaturgo y su público. Ahora bien, la asombrosa originalidad de Moreto consiste en haber eliminado de su comedia esa relación de complicidad entre dramaturgo y vulgo para crear con los elementos que le fueron transmitidos por la larga tradición del tema del desdén una obra auténticamente literaria.

VI

El desdén con el desdén, de Agustín Moreto, remata y corona una larga serie de comedias cuya temática acabamos de examinar. Nuestras calas en la evolución del tema del desdén han sacado a luz

no sólo los elementos formativos de este género de comedias, sino también un esquema interpretativo de las mismas. Este esquema es también válido para explicar satisfactoriamente el contenido básico de *El desdén con el desdén.* Lo que queda por hacer es, por tanto, demostrar brevemente cómo Moreto ha logrado revestir el viejo tema teatral con ropaje tan exquisitamente nuevo.

En líneas generales se puede decir que la obra de Moreto se destaca muy por encima de todos sus modelos por la perfección manifiesta en la construcción de la trama, por la riqueza psicológica en la pintura de los estados de ánimo de los personajes y por el constante afán del autor de matizar los resortes primitivos y prosaicos que en las demás comedias dan un tono tan exasperantemente trivial a toda la acción dramática.

Me inclino a pensar que Moreto, al crear esta comedia «de salón», se ha dado cuenta del sello de vulgaridad inherente a y, por decirlo así, inscrito en el tema mismo que quiso llevar a las tablas. Esta impresión se justifica por la evidencia de algunos aspectos contradictorios que se manifiestan en el papel de la figura central, el Conde Carlos. La razón por la cual Moreto ha dejado la invención de la táctica amorosa que ha dado el título a la comedia, al mismo protagonista y no a su criado (como ocurre en todas las comedias anteriores), fue sin duda inspirada por su intención de rodear a este personaje de todo el prestigio que le merecían su alta nobleza y su valentía personal. La contradicción aludida antes se hace muy visible al notar que Carlos se somete en el resto de la comedia a la tutela de su criado, *comportándose como si fuese el criado el que hubiera sugerido la estratagema del desdén.* Por un lado, Moreto salvaguarda la dignidad de su protagonista haciendo que éste deba el remedio a su desdichado amor a su propio ingenio y no a la intervención de su criado; por otro, obedece a una insoslayable exigencia del género que imponía la tutoría paternalista del criado sobre el noble amo. Pero hasta en esta inevitable concesión al esquema tradicionalmente establecido, Moreto mezcla hábilmente algunas matizaciones que atenúan los aspectos humillantes de las relaciones de dependencia que en esta clase de comedias suelen unir al señor con su criado. El papel del criado está mucho más diversificado en nuestra comedia: Polilla es criado-gracioso-consejero de Carlos, pero al mismo tiempo este desenvuelto personaje tiene sus entradas y salidas libres en casa de Diana, cuya simpatía ha sabido ganarse. Polilla combate de esta manera en los dos frentes, tomando gran gusto en «ver dos juegos», como él mismo lo formula. Otro paliativo que suaviza considerablemente

la acción dominante del criado sobre el personaje del Conde es el recurso empleado por Moreto de exagerar de modo casi caricaturesco las manifestaciones del papel del gracioso en esta obra. Como consecuencia de todo esto, el protagonista, Carlos, a pesar de las insolencias estereotipadas del criado en actos y palabras, no está expuesto a sufrir el odioso avasallamiento que es común ver impuesto a los amantes nobles en este género de obras por parte de sus criados.

Resumiendo lo anterior, se puede decir que *El desdén con el desdén* difiere de todos sus modelos en el sentido de que la idea de «pagar el desdén con el desdén» *no es de inspiración plebeya,* sino que es recurso inventado por el mismo protagonista. Hase además mitigado mucho el carácter plebeyo de las intervenciones del criado en la acción dramática por la diversificación y otros cambios introducidos en el papel de Polilla. Ambos personajes, criado y amo, adquieren así un relieve muy especial en esta comedia.

Pero todo esto es poco comparado con otras innovaciones más ambiciosas que Moreto ha introducido en su obra. Considero un verdadero hallazgo psicológico el de presentarnos el enamoramiento de Carlos como un proceso que sólo se pone en marcha tras una etapa inicial en que el protagonista ha quedado indiferente ante la belleza de Diana. El primer encuentro de Carlos con Diana no produce en aquél «el flechazo», ese relámpago obligatorio del amor que en otras comedias con el mismo asunto suele encender el fuego amoroso en el corazón del protagonista. No obstante, Carlos, como perfecto cortesano, y en competencia con los otros dos ilustres galanes, le dedica a Diana los trofeos que gana en las fiestas y torneos celebrados en honor a esta dama principal. Pero estos homenajes constantes de Carlos no le hacen merecedor de la más mínima señal de gratitud de parte de Diana, dama «ingrata y cruel». Es este desdén inmerecido el que despierta el amor en el corazón del Conde según el mecanismo propio de este tipo de comedias. Pero la reacción de Carlos ante el efecto implacable de este mecanismo es infinitamente más compleja en esta comedia de Moreto. Carlos se niega a dejarse arrastrar por su pasión. Se agarra al recuerdo de aquella primera impresión que le hizo Diana: halló su belleza entonces más bien «tibia» y pudo mirarla «sin susto del corazón». No está ciego el amor de Carlos, no oscurece de ninguna manera su lucidez. Carlos reconoce la realidad de la pasión que ha penetrado en su corazón por vías tan absurdas, pero la estratagema a la que decide recurrir en la conquista amorosa consiste en fingir desde ahora en adelante los mismos sentimientos de indiferencia que en un principio le produjo

como reacción natural la belleza de Diana. Aparece de este modo el enamoramiento de Carlos en íntimo enlace con un previo estado de ánimo de indiferencia, y este contraste da más profundidad psicológica al protagonista de nuestra comedia.

VII

Estas observaciones introductorias algo descosidas nos han acercado al punto de mayor interés que nos ofrece la comedia de Moreto: la inversión del amor cortés. En *El desdén con el desdén* vemos reunidos casi todos los elementos de la teoría del amor cortés. Además estos elementos se manifiestan a través de los medios expresivos y simbólicos que son propios de la poesía cortesana. Ya a primera vista se ve que nuestra comedia presenta casi todas las palabras clave y símbolos clave que se hallan en la lírica castellana (5). En cuanto a los ingredientes mismos del amor cortés que son patentes en *El desdén con el desdén*, es posible resumirlos de la siguiente manera:

1. *El servicio de amor.* Carlos y los otros galanes ofrecen a Diana toda clase de homenajes y finezas con el fin de obtener su favor.

2. Diana presenta muchos rasgos tomados de la *Dama ingrata y cruel* de la lírica cortesana. En el verso 1.632, Carlos, dirigiéndose a Diana, exclama:

¡Ah, cruel! ¡Ah, ingrata! ¡Ah, fiera!

3. Otra característica del amador cortés español es su *tristeza,* su *quejumbrosidad.* Diana menciona estos efectos del amor en el siguiente pasaje:

¿Qué amante jamás al mundo
dio a entender de sus efectos
sino lástimas, desdichas,
lágrimas, ansias, lamentos,
suspiros, quejas, sollozos,
sonando con triste estruendo
para lastimar, las quejas,
para escarmentar, los ecos?
(853-860)

(5) Véase nuestro libro ya mencionado en la nota 1, p. 246. Este lenguaje cortés falta casi por completo en *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega, mientras que se manifiesta abundantemente en *Los milagros del desprecio* del mismo dramaturgo. Esta última obra se encuentra, pues, mucho más cerca de *El desdén con el desdén* que *La vengadora de las mujeres.*

4. *La escala de amor.* Este motivo tan frecuente en la poesía amatoria del siglo XV está muy presente también en nuestra comedia. Citemos los versos siguientes, de tan marcado sabor cancioneril, donde Carlos dice a Diana:

> *Amar, señora, es tener*
> *inflamado el corazón*
> *con un deseo de ver*
> *a quien causa esta ocasión,*
> *que es la gloria del querer.*
> *Los ojos, que se agradaron*
> *de algún sujeto que vieron,*
> *al corazón trasladaron*
> *las especies que cogieron,*
> *y esta inflamación causaron.*
>
> (1305-1314)

En este motivo los efectos del amor son representados como el avance progresivo de una fuerza enemiga que allana uno tras otro todos los obstáculos que se le oponen, hasta que, por último, también su más temible adversaria, la razón, se ve forzada a inclinarse ante su supremo poder.

5. Este triunfo final del amor lo hemos designado ya antes como *el atropello violento de la razón.* En completa conformidad con la teoría del amor cortés, la razón se concibe aquí como la facultad humana que es esencialmente opuesta al amor, en contraste con *los ojos, el corazón* y *la voluntad,* que son los «cómplices» del amor. Carlos habla de su *ciega* voluntad (v. 369) y de su *traidor* corazón (v. 289). La sumisión forzada al poder del amor es sentida por el amador cortés como una *muerte.* En la primera escena de la comedia Carlos, desesperado por el amor que muy contra su voluntad ha penetrado en su corazón, se interroga a sí mismo:

> *Pues ¿qué será? Esto es deseo.*
> *¿De qué?* De mi muerte misma.
>
> (321-322)

6. *La escala de amor* y el sometimiento de la razón por el amor son motivos reveladores de la *dicotomía* inherente al entramado psicológico que sustenta al amador cortés. Ya hemos señalado el origen religioso de esta dicotomía. Abundan en la poesía amatoria del siglo XV los datos explícitos para fundamentar esta visión religiosa de la persona humana. Es en esta visión religiosa en la que está también arraigada, en última instancia, toda la concepción del amor en

la Comedia española. La validez de esta afirmación para *El desdén con el desdén* se deduce directamente de la presencia en toda esta comedia del ideario del amor cortés. Pero hay más. Pasando por alto ciertos términos referentes al amor que prueban sin más la asociación de amor con pecado, tales como «está cerca de caer» (v. 598) y «peligro de la caída» (v. 606), veamos los versos siguientes en los que Diana justifica su aversión al amor con la idea de que el amor es pecado:

Si alguno correspondido
se vio, paró en un despeño,
que al que no su tiranía
se opuso el poder del Cielo.

(861-864)

Y concluye:

Con amor y sin amor,
yo, en fin, casarme no puedo:
con amor, porque es peligro,
sin amor, porque no quiero.

(881-884)

Aunque el pasaje no deja de ser algo oscuro, la ambigüedad no se extiende al sentido que se ha de dar a la frase «se opuso el poder del Cielo», a la cual corresponde: «con amor, porque es peligro». En la conciencia de Diana el amor aparece aquí como ligado al concepto de pecado.

7. *El amor concebido como una fuerza enemiga.* Ya vimos antes que esta concepción se remonta a la corriente ascético-cristiana que hemos definido en la poesía cortesana. Al final de su largo soliloquio, Carlos confiesa no tener más remedio que darse por vencido por las fuerzas «vengativas» del amor:

Sea amor o sentimiento,
nieve, ardor, llama o ceniza,
yo me abraso, yo me rindo
a esta furia vengativa
de amor, contra la quietud
de mi libertad tranquila;

(353-358)

Queda así demostrada la presencia de la teoría del amor cortés en *El desdén con el desdén.* Todos los elementos discutidos en los siete puntos precedentes son constitutivos de la manera de ser,

de la psicología, de los personajes dramáticos de esta comedia. Ahora bien, la inversión del amor cortés en la comedia de Moreto resalta con toda claridad al darnos cuenta de que la actitud pasiva que caracteriza al amador cortés, cede aquí el paso a una actitud de rebeldía activa que Carlos adopta ante los efectos irracionales del amor cortés. En Carlos el anhelo de poder identificarse de modo más racional con el lado emotivo e instintivo de su persona es, en el fondo, más fuerte que el mismo amor. Es lo que parecen decir los siguientes versos con que el protagonista da fin al extenso análisis de su estado de ánimo:

y muero, más que de amor.
de ver que a tanta desdicha,
quien no pudo como hermosa,
me arrastra como esquiva.
(373-376)

Con este fin de la primera escena del acto I se termina la parte teórica de la comedia. En el resto de la pieza Carlos va a poner en práctica la nueva táctica amorosa, que consiste en desatender el imperativo más esencial del ideal cortés, a saber, la sumisión del amador a la Dama, para adoptar la actitud opuesta de indiferencia y de desdén. Esto es, en suma, la inversión del amor cortés. Carlos sigue estando enamorado de Diana, la ama, pero se niega a manifestar este amor según los modos tradicionales propios del ideal del amor cortés.

VIII

La inversión del amor cortés es también manifiesta en la figura de Diana. En este sentido los dos protagonistas de la comedia de Moreto presentan aspectos complementarios del mismo fenómeno. Pero siendo el desdén de la Dama en la Comedia, por lo menos en apariencia, una reacción idéntica a la de ingratitud y crueldad que muestra la Dama en la poesía cortés, conviene examinar cómo ambas actitudes están motivadas en estos dos géneros literarios.

El desdén de la Dama y la adoración del Caballero son elementos constitutivos del ideal del amor cortés: ambos, mujer y hombre, expresan a través de esos nuevos modos de amar su aspiración a un ideal de perfección, a un estilo más elevado a la vez que más refinado de vida. La fingida indiferencia de la Dama a las protestas de amor de parte del Caballero confiere una extrema y saludable tensión

al sentimiento amoroso. El indefinido aplazamiento no sólo de la postrera satisfacción del ímpetu sexual, sino también de toda concesión al Caballero de favores conducentes a este fin, eleva a la mujer tanto como al hombre muy por encima de sí mismos. Fragmentos de esta concepción son perceptibles todavía en la Diana de Moreto, según lo demuestran los versos 145-156 y 591-606, donde los personajes discurren con sutileza sobre los términos del vocabulario cortés *favor* y *desatención, agradecer* y *desagradecer* (que es *delito cortés).*

En líneas generales se puede decir que el amor al estilo cortés se ha despojado de sus esplendores idealistas en el transcurso del proceso de su adaptación al género dramático de la Comedia. La tensión sublime del amor cortés se ha trocado en tensión erótica o simplenamente sexual en la Comedia, y este cambio ha efectuado la naturaleza misma de las interacciones entre ambos sexos tales como éstas se reflejan en la realidad dramática de la Comedia. Con respecto a su modelo en la lírica del siglo XV, el amor en el teatro clásico español se ha «desespiritualizado», aburguesado, proletarizado. Este descenso enorme del nivel idealista en el que se representan las experiencias del amor en la Comedia se percibe también con toda nitidez en la actitud de desdén de la Dama. Este desdén, con que la Dama ponía a prueba la constancia y la fe del amador cortés, provoca en el galán de la Comedia una irritación intolerable, una ofensa de su amor propio y una exacerbación de su instinto de macho. Visto desde el punto de vista de la mujer, el desdén en la Comedia suele expresar una desconfianza muy femenina (y muy justificada las más veces) frente a las protestas de amor de los hombres, por un lado y por otro, el aburrimiento y la aversión que le inspiran a la mujer los amantes demasiado obedientes, sumisos y quejumbrosos. Ahora bien, en el tipo de obras que hemos estudiado en estas páginas el desdén, que es una reacción normal y general de la Dama en la Comedia, *es presentado como un rasgo accidental* que la protagonista ha adquirido a consecuencia de circunstancias muy especiales y llenas de interés dramático. Moreto parece haber agotado con discreta maestría todas las posibilidades dramáticas que este recurso tradicional le ofreció para su creación de la figura de Diana. El desdén de Diana está fundado, en último análisis, en un rechazo racional del amor cortés. Sus vehementes protestas van dirigidas contra las manifestaciones y efectos del amor que son típicos para la forma española del amor cortés. La prueba concluyente de que Diana se opone a cierto tipo de amor (i. e. amor cortés) y no al amor en

general se encuentra en el pasaje donde ella propone a Carlos *su* definición del amor:

El amor es una unión
de dos almas, que su ser
truecan por transformación,
donde es fuerza que ha de haber
gusto, agrado y elección.

(1360-1364)

Pero en la lírica del siglo XV son contadísimos los testimonios del ideal de amor que Diana acaba de definir. Uno de los muy pocos ejemplos lo hemos hallado en la composición número 505 de Soria en el *Cancionero castellano del siglo XV.* Al contrario, esa posibilidad de fusión completa del amador cortés con su amada es sistemáticamente negada en la lírica castellana y sólo se afirma plenamente en la poesía mística del siglo XVI. Uno de los rasgos fundamentales del amor cortés español es precisamente que la distancia que separa al amador cortesano de su amada es infranqueable.

Ambos personajes, pues, Diana lo mismo que Carlos, rechazan las viejas formas del amor. Tanto en Diana como en Carlos, esta disconformidad está fundada en la conciencia aguda que ambos personajes tienen de la necesidad de racionalizar el ideario del amor, tratando de encauzar las absurdas «batallas de amor» por unas vías más razonables de diálogo e interacción amorosa entre hombre y mujer.

La potencialidad dramática con que Moreto ha sabido dotar el viejo tema del desdén es tan intensa que el dramaturgo ha llevado la acción hasta los linderos de una auténtica tragedia. Hay como un asomo de anomalía fisiológica en la pintura del desdén de Diana. Ella dice que su aversión de los hombres le es natural (v. 942-946), y una de sus damas, Cintia, como si no pudiese creer las manifestaciones del aborrecimiento que Diana tiene a los hombres, exclama:

Que es hermafrodita pienso.

(750)

La auténtica presencia de esta dimensión trágica de nuestra comedia se hace patente en el padre de Diana, el conde de Barcelona. No tiene otro heredero al trono que sólo su hija. La quiere demasiado para forzarla a que se case, asegurando así la sucesión de su estado. Pero le preocupa sobremanera la aversión que Diana tiene al casamiento. El curso tomado por la acción dramática de esta comedia no

tarda en apartarse de este rumbo trágico. Sin embargo, es innegable que todos los elementos de una verdadera tragedia están a mano en *El desdén con el desdén,* aguardando la diestra pluma de un Francisco de Ayala para ser traspuestos a un cuento o drama moderno, así como este autor lo ha hecho con las figuras cervantinas de Leandra y su raptor Vicente de la Roca de los últimos capítulos de la primera parte del *Quijote.* Adaptados los elementos de la comedia de Moreto a los gustos y la sensibilidad del lector moderno, la Diana en el cuento de Ayala sería una lesbiana que fatalmente habría de causar la desesperación de su amigo enamorado y la desdicha de su propio padre.

X. CONCLUSION

En la primera parte de nuestro trabajo hemos estudiado el fenómeno del desdén casi exclusivamente desde el ángulo de visión del vulgo. Por motivos de claridad y brevedad hemos descartado de nuestras consideraciones aquellas comedias en que los dramaturgos, guiados por su caprichosa inventiva, han dado desarrollos diferentes al tema polifacético del desdén. Nos hemos limitado a arrojar nueva luz sobre los antecedentes de Polilla, niño prodigio y descendiente casi irreconocible del oscuro linaje de los personajes plebeyos que desfilan por una larga serie de comedias anteriores a *El desdén con el desdén,* de Agustín Moreto. Después de trazar con nitidez en el trasfondo brumoso del amor teatral las líneas conceptuales del amor cortés, era posible distinguir las dos vertientes explicativas que presenta el fenómeno del desdén en la Comedia.

El tipo de amor que se pone de manifiesto en estas comedias es de muy bajo vuelo y esta notable carencia de toda elevación espiritual nos descubre mejor que nada que la pintura del sentimiento del amor sólo nos ofrece aquí un interés secundario. Los amantes que por vías tan artificiales llegan a unirse en la última escena de esta clase de comedias, no forman verdaderas parejas: el ímpetu que las ha llevado hasta este punto final, un instante antes de caer el telón, no será capaz de mantenerlas unidas dos segundos más en la imaginación del espectador. No ha sido amor, o más bien, el amor, el juego y los engaños del amor han servido de cuadro convencional para una acción que cobraba impulso en el ánimo del espectador gracias a su poder alusivo a unos aspectos de la realidad cargados, en aquel tiempo, casi traumáticamente, de pasión e interés.

El desdén con el desdén es una nueva y última etapa en la evolución del tema del desdén. La eliminación casi completa de la perspectiva plebeya y la presencia del ideario y del lenguaje del amor cortés han hecho de esta obra una «comedia de salón», difícilmente identificable con ninguno de sus «modelos». El proceso de la inversión del amor cortés cobra en esta comedia su máxima expresión literaria, porque se halla insertado en el pleno contexto del amor cortesano español. Esta inversión del amor cortés representa en nuestra comedia el aspecto negativo de una búsqueda de formas nuevas y más racionales del amor. Y esto nos lleva de nuevo a las investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas de Norbert Elias. Afirma el sociólogo alemán que el ideal cortés tomó, en un principio, la forma de una autodisciplina cuyos efectos se fueron convirtiendo con el tiempo en un conjunto de hábitos y automatismos que regulaban el comportamiento aristocrático, muy especialmente en las relaciones amorosas. Desde el punto de vista de la teoría de Elias, la comedia de Moreto ofrece un interés notable, porque el desdén con que Carlos responde al desdén de Diana puede considerarse como una nueva autodisciplina que el protagonista se impone a sí mismo para alzarse contra un sistema normativo tradicional que ya no correspondía a la sensibilidad y los anhelos del nuevo tipo de hombre que apunta en la comedia de Moreto. En este sentido *El desdén con el desdén* anuncia la pugna encarnizada ente los conceptos tradicionales y las nuevas tendencias de la Ilustración.

Los resultados de mis investigaciones sobre *El desdén con el desdén*, de Agustín Moreto, que ahora someto a la atención del lector de esta revista, pretenden invalidar tanto los argumentos como los métodos de trabajo utilizados por los críticos que se han ocupado del mismo asunto, mencionando muy especialmente los nombres de Ruth Lee Kennedy, Frank P. Casa, A. A. Parker, B. W. Wardropper y Melveena McKendrick. Lo que llama la atención en las publicaciones de estos críticos es su aspecto ritualista. En todas ellas, en efecto, se trasluce la creencia casi ingenua de que las obras literarias de una época tan remota como el Siglo de Oro español pueden ser explicadas a fuerza de aplicar a ellas los mismos métodos de análisis literario que se usan para la interpretación de, por ejemplo, una novela del siglo XX. B. W. Wardropper en un escrito (6) que Melveena McKendrick llama «an extremely interesting article», proyecta sobre *El desdén con el desdén* toda una construcción prefabricada de ideas, de modo que a veces cuesta trabajo creer que está hablando de la comedia

(6) «Moreto's "I desdén con el desdén": the *comedia* secularized», *Bull. Hisp. Studies*, XXXIV, 1957 (1-9).

de Moreto. El docto hispanista parece hablar de su tesis del libre albedrío, secularizado desde una secreta connivencia con el mismo Moreto para dotar la obra de este último con un sentido nuevo. Se trata, pues, de una verdadera revelación, en la acepción sagrada de la palabra. Pero la ineludible obligación de la crítica literaria es la de respetar los testimonios insustituibles de los textos que estudia, si no quiere caer en los peligros señalados por Roland Barthes en su *Histoire ou littérature*. El más grave reparo que Barthes hace a muchos historiadores de la literatura es que éstos al llegar a su tarea más esencial que es la interpretación de la creación literaria misma se contenten con «une conception purement magique de l'oeuvre».

En cuanto al trabajo de Melveena McKendrick, alumna de A. A. Parker, «The "Mujer esquiva". A measure of the femenist sympathies of seventeenth-century Spanish dramatists» *(Hispanic Review,* volumen 40, Spring, 1972), me parece que el mero título de este artículo ya anuncia la perspectiva desenfocada que la autora va a proyectar sobre el fenómeno literario que se propone examinar. La mirada crítica de Melveena McKendrick parece incapaz de captar el menor relieve sociohistórico en las manifestaciones del desdén y del amor en las comedias que estudia. Está muy lejos de ver que Diana no rechaza el amor (como lo afirma en la p. 168), sino que sólo rechaza cierta forma de amor y acepta otra, cuya definición formula en claras palabras en la misma comedia de Moreto. La autora da la impresión de apoyar sus reflexiones críticas sobre textos previamente arreglados en los cuales se hubieran traducido los específicos medios expresivos y simbólicos del lenguaje del amor en la comedia en los términos de otro ropaje verbal que ya no cubre de ningún modo los conceptos, actitudes y sentimientos de aquella realidad dramática que pretende interpretar. Al divorciar de este modo arbitrario a «la mujer esquiva» de su auténtica expresión literaria en la comedia, es incluso posible hacerla partícipe en la actualidad de un debate que apasiona a las mujeres anglosajonas de este año 1973, pero que era muy ajeno a las mujeres españolas que pueblan el universo teatral de la Comedia.

ANTONY VAN BEYSTERVELDT

Department of Romance Languages
Bowling Green State University
Bowling Green, Ohio 43403, USA

NEFELA

(De «Cuentos de nubes»)

Me encontraba muy a gusto en aquella vaguedad de los primeros meses, dentro del cálido regazo con cuyos jugos me nutría. No era nada, pero podía ser todo. Por desgracia, estado tan feliz duró muy poco. Algo ajeno a mí vino a perturbarlo, instándome, compeliéndome a tomar forma definitiva. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Con qué derecho? Protesté, pero en vano. Se me proporcionó una cabeza excesiva y una cola diminuta. Durante algún tiempo volví a la inmovilidad, enroscado en mí mismo. Tenía entonces unas bonitas aletas natatorias y pensé: «¡Ojalá se vuelvan alas!» Pero, ¡quia!, se convirtieron en brazos. Y cuando aquella mano invisible que me modelaba creyó tenerme a punto, me expulsó sin más del cálido regazo convertido en ser humano. ¡Cómo lloré al nacer! La plácida calma del dique materno tocó a su fin y ahora, si quería mantenerme a flote, tenía que agitarme sin cesar. Cada minuto exigía un esfuerzo y cada esfuerzo una decisión, la cual llevaba consigo un sinfín de renuncias.

Al nacer se me adjudicó un sexo, con lo cual se redujeron mis posibilidades humanas a la mitad. También una piel y un pelo de color determinado. No podía ser ya ni negro, ni amarillo, ni cobrizo, porque era blanco. Pero no blanco de pelo negro, porque era rubio, ni blanco alto, porque era bajo. Ni rubio flaco, porque era gordo.

Estaba muy disgustado al ver que decisiones tan importantes para mi porvenir se tomaban sin contar conmigo, de modo que aquella nada, vivero inagotable de posibilidades, se iba constreñiendo, mermando, achicando miserablemente, hasta convertirse, por decirlo así, en nada.

Y como aún no estaba bastante definido, mis padres, para distinguirme más, me pusieron una retahíla de nombres; claro está, sin consultarme tampoco.

Y cuando hubo llegado a la edad de la razón, su padre le preguntó un día:

—¿Qué quieres ser?

—¿Yo? Nada.

—Pues tienes que ser algo; ingeniero, cura, segador...

—¿Para qué?

—¡Qué pregunta! Para ganarte la vida. Si fueras ingeniero harías puentes y túneles, te casarías, tendrías hijos...

—Yo no quiero hacer puentes y túneles. No quiero casarme. No quiero tener hijos.

—Claro —dijo la madre—. Los hijos dan muchos disgustos. Serás cura, ¿verdad?

—¿Cura? Tampoco.

—Vamos, vamos —dijo el padre enfadado—. Si no quieres ser ingeniero ni cura tendrás que ser segador.

—Eso, no.

Entró en un seminario, donde aprendió metafísica, exégesis y muchas cosas abstrusas y difíciles con gran facilidad. En matemáticas, sobre todo, resultó un prodigio. El tropezón se produjo un día en que el profesor definió el alma como la forma substancial del hombre.

—El alma no puede tener forma— protestó.

Fueron inútiles todas las explicaciones de los profesores y dejó el seminario.

—Sabe matemáticas —dijo el padre—. Le haremos ingeniero quiera o no.

En la academia donde lo matricularon fue todo al principio como sobre ruedas. Los profesores se maravillaban de su capacidad para el cálculo y la abstracción y sus condiscípulos de su credulidad pasmosa. Todo iba como sobre ruedas, pero el ingeniero descarriló. Sabía analítica, descriptiva y cálculo diferencial. Todo lo concerniente a los números abstractos lo asimilaba con pasmosa sencillez. Pero al llegar el momento de convertir las equis en ies griegas despejadas en objetos concretos y palpables, ocurrían cosas inauditas: como en los cuentos de hadas, los kilómetros de vía se transformaban en locomotoras, y los metros de pared, en albañiles.

El director de la academia comunicó al padre que su hijo no servía para ingeniero.

—Creí que tenía facultades para las matemáticas.

—Las tiene, sí señor. Pero le falta el sentido común, y aquí no enseñamos eso. Nadie encargaría a un hombre así un túnel o un puente. En lugar del túnel haría unos gemelos de teatro, y en lugar del puente..., vaya usted a saber, acaso la torre Eiffel.

—Entonces con todas sus matemáticas, ¿no sirve para nada?

—Hombre, acaso pueda ser profesor.

Pero fracasó en todas las oposiciones.

—Estamos lucidos —dijo el autor de sus días—. Hijo mío, tendrás que ser segador.

—¿Yo segar? Prefiero morirme de hambre.

—¡Qué castigo, Señor, qué castigo! —se lamentó la madre.

—¿Qué vamos a hacer? Engendramos a un inútil y ahora tendremos que alimentarle.

Y como nuestro hombre no servía para nada, se lo llevaron al pueblo. Allí comía, dormía, se paseaba por el campo y veía pasar las nubes, que por su condición imprecisa le encantaban.

Se aproximaba la fecha de las elecciones y en el pueblo se hacía de antemano el recuento de los votos. Sólo aquel nuevo vecino era un enigma. Un día el alcalde le abordó en la carretera.

—Amigo, aquí hay que definirse. O es usted conservador de los míos o es progresista, de los del boticario.

—Yo no quiero conservar nada —replicó— y me niego a progresar.

—Ya —dijo el otro—. Será usted nihilista, de esos que ponen bombas. Pues ándese con cuidado, que en el pueblo ya le tenemos fichado.

Las chicas casaderas del lugar le habían fichado también. Sobre todo la hija del alcabalero.

«Este matemático, se dijo, es tonto. Pero sus padres son ricos y los hombres tontos pueden tener hijos guapos y listos. En fin, sirve para marido.»

Un domingo consiguió llevarle al cine, pero salió defraudada:

—Tonto de remate —declaró a sus amigas—. Vimos dos veces el programa y ni una insinuación ni un pellizco. Además la película se desenfocó y, cuando todos silbaban, él se puso a palmotear como un crío. «¡Oh, qué bonito!», decía. «Es una nube. Una nube que pasa. Y qué fotogénica.» Tonto de capirote.

—Pues dicen que es un sabio.

—Será un sabio tonto, como hay muchos.

El lunes, como todos los días, encendió la pipa y se fue a dar un largo paseo por el campo. De regreso, un poco cansado, se tumbó al pie de un árbol para presenciar el crepúsculo. Era una higuera medio seca que alzaba sus ramas retorcidas en medio de la llanura solitaria. Contemplaba el cielo entre humaredas de tabaco, cuando se fijó en una nube que había enfrente.

El sol se había puesto y casi todas las nubes se desvanecieron; pero aquélla seguía allí ante él, inmóvil.

«Me está mirando» —pensó. «Qué situación tan violenta. Estar a solas con una nube desconocida y no saber qué decirle. Y la verdad, me gusta. Tan sonrosada, tan redondita...»

—Eso es un piropo, caballero —dijo la nubecilla.

Su voz le había llegado sutilísima, casi inmaterial, como si le hablara a la cocla, sin pasar por el cerebro, pero confundida con un tumulto de ruidos parásitos de tormentas remotísimas. Era igual que comunicar por fonía en extracorta con un barco en los antípodas.

—¡Atiza, la del cine! —exclamó. Pero luego hubo de disculparse—. Perdón, señorita. Así de pronto... ¿Verdad que estuvo ayer domingo en el cine?

—Claro que sí. Soy muy aficionada. Y hasta creo tener aptitudes para estrella. Pero el público...

—Comprendo, comprendo —asintió él.

—Yo también le vi a usted. Fue el único que me aplaudió. Por eso quería darle las gracias. Por cierto que no estaba solo.

—¡Bah! —exclamó él—. ¿Cómo pudo fijarse en aquel montón de grasas procreativas?

Desde aquel día se le vio siempre al atardecer tumbado bajo el árbol solitario. El ingeniero que construía el ferrocarril, ex condiscípulo suyo, al pasar en su coche lo divisaba a lo lejos y decía:

—Con las matemáticas que sabe y... en la higuera. Esperará que le caiga una breva en la boca, como a Newton le cayó una manzana en la nariz.

El párroco —otro ex condiscípulo también—, cuando paseaba por la carretera leyendo el breviario, levantaba la vista un momento y entre dos latines murmuraba:

—¡Hum! Es un hereje y tiene que acabar mal. Ya en el seminario...

Su amada no era puntual, pero acudía diariamente a la cita vespertina. Unas veces se presentaba vaporosa y sutilísima, casi un puro cendal. Otras redondeada, rizadita, esponjosa. Tan pronto la veía llegar desde el último confín del horizonte como brotar de improviso en medio del azul.

—No me habías visto, ¿verdad? Pues llevo ya un rato quietecita, contemplándote. Y tú sin hacerme caso, divirtiéndote con esa apestosa de tu pipa.

—Mujer, ¿quieres que deje de fumar?

Algunas tardes la entrevista se prolongaba deliciosamente, pero otras era de angustiosa brevedad.

—¿Ya te vas?

—Sí, hijo. Hoy no puedo detenerme. Vamos de prisa. Hay mucho quehacer.

—¿Adónde, adónde vas?

—A Holanda, a Holanda, a regar crisantemos y tulipanes —respondía—, o al Japón, al Japón, a jugar al corro en torno de una gran montaña.

—¡Uf!, siempre tan apresurada. Pareces una mecanógrafa que tiene que tomar el metro.

Como no leía periódicos, no se enteraba de que al día siguiente se había producido una inundación en los Países Bajos, o que, a causa de un tifón, naufragaron varios barcos en las costas de China.

Sus *toilettes* le tenían embobado.

—¡Qué buen gusto para vestir! —exclamaba—. Y qué guardarropa tan surtido. Si tienes trajes de todos los colores. Oye, esa nube gorda y enlutada que va con vosotras, ¿es mi suegra?

—¡Ja, ja! —rió la nubecilla por fonía—. ¡Qué cosas tienes! Las nubes somos todas hermanas.

—No te extrañe. Sé tan poco de tus cosas... Ni siquiera me has dicho cómo te llamas.

—Nefela.

—¡Qué nombre tan bonito!

Ya no necesitaba mover los labios para hablar con su amada. Sólo tenía que pensar con claridad aquello que quería decirle. Cada día esperaba la entrevista con más impaciencia y, en cierta ocasión en que ella llegó con más retraso que el habitual, le espetó:

—¿Cuándo nos casamos?

—¡Uy, qué amor tan fuerte! ¿Te corre tanta prisa?

—Claro que sí. Nunca sé por dónde andas. Me angustia tanto pensar que pueda perderte... ¡Qué no daría por estar a tu lado! Oye, dices que todas las nubes sois hermanas. Pero ¿no hay también nubarrones?

—Tonto, esas son cosas de los terrestres. Somos todas femeninas, novias del viento. (Esto lo dijo para darle celos.)

—¡El viento! ¡Cuánto le envidio! Tan ligero, tan fornido, tan osado. ¿Cómo voy a competir con él yo, tímido, pesadote, con barriga?

—También tengo yo mi barriguita —dijo la nube para consolarle.

Pero bruscamente cambió de tono y de apariencia para interpretar una escena de celos.

—Más motivos tendría yo para desconfiar de ti, siempre flirteando con la apestosa de tu pipa. Bueno, si no fuera porque no te quiero mojar, lloraría.

—Basta —concluyó él—. Estas escenas no me gustan. Tenemos que casarnos, y cuanto antes mejor.

Fue de improviso. Un día en que, como todos, se hallaba sentado al pie del árbol, empezó a soplar un viento fortísimo y el cielo se encapotó.

—¿Ya no me conoces? —le gritó ella, en medio de la borrasca.

Su voz era ronca y él se asustó. Con gran esfuerzo logró distinguirla en aquel cielo negruzco y amenazador.

—¡Uy, qué negra estás hoy y qué grande y desmelanada!

—¿No te gusta mi traje de boda? Está hecho con los crespones más sutiles del cielo de París. Y mira, mira mi aderezo —la nube relampagueó.

—Ah, me das miedo.

—¿No tenías tanta prisa? Hay que cubrir las formas, ¿comprendes? Luego volaremos siempre juntos, mirando desde arriba a los mortales como a simples gusanillos.

—¿Y esas nubes negras que te rodean?

—Mis hermanas, los invitados, los testigos.

—¿Y ese ruido?

—Las salvas, los aplausos, el resonar en las bóvedas del cielo de los acordes de nuestra marcha nupcial.

No supo más.

☆ ☆ ☆

—Apuesto a que el rayo cayó en la higuera machorra.

—Pues entonces habrá matado a ése. Siempre estaba allí...

—Una boca menos —refunfuñó el segador.

—Dios le ha castigado y así tenía que ser —afirmó el cura.

—Naturalmente —exclamó el ingeniero—. ¿A quién se le ocurre ponerse al pie de un árbol solitario cuando hay tormenta?

—Como que, en realidad, fue un suicidio —concluyó el alcalde—. Todos los nihilistas acaban mal.

Apenas pasó la tormenta fueron todos hacia la higuera y, en efecto, al pie del árbol estéril estaba el cadáver del inútil. Ambos carbonizados. Y allí cerca, por el suelo, entre la hierba, su pipa. También carbonizada.

MANUEL DE LA ESCALERA

Virgen de Lourdes, 38, 1.º
MADRID-27

N O T A S Y C O M E N T A R I O S

Sección de notas

ALGUNAS CORRELACIONES EN MEDICINA POPULAR

(Entre Colombia e Indiana)

El biculturalismo, análisis contrastivo de dos culturas, es una de las nuevas corrientes en el área de la enseñanza de lenguas extranjeras, puesto que los maestros han comprendido que el bilingüismo, *per se,* sin relacionarlo a patrones culturales, es árido, vacío y nulo. Por consiguiente, sugerimos descripciones que expliquen fenómenos de culturas comparadas (1).

La descripción de este artículo es una parte de otra más extensa sobre las culturas de Colombia y de Indiana. La finalidad de este artículo es mostrar las correlaciones entre algunas supersticiones escogidas en la medicina popular colombiana y *hoosier,* de acuerdo con el criterio establecido para «las supersticiones y creencias que son estudiadas como géneros de sabiduría popular en términos de puntos de vista fundamentales y procesos del pensamiento mediante los cuales emergen» (2). La descripción se refiere únicamente a las áreas investigadas de Bloomington (Indiana) y Bogotá (Colombia).

Para mejor comprensión del tema, debo explicar y hacer hincapié en seis definiciones correspondientes a las ideas que estructuran las secciones de este artículo. Sin absoluta seguridad, menciono tres posibles etimologías del término *hoosier,* mote tan famoso como *yankee.* El primer intento de explicación es la transformación de la

(1) *a)* Seymour Menton: «El método contrastivo», *Hispania,* vol. 55, 1 (1972), pp. 28-33; *b)* Arthur L. Campa: «Teaching Hispanic Culture through Folklore» (MEFR 2), New York: MLA/ERIC (1968), microfilme ED-031978-fl 00134 de Ball State University, Muncie, Indiana.

(2) Wayland Hand (ed.): «Popular Beliefs and Superstitions from North Carolina», *The Frank C. Brown Collection of North Carolina Folklore,* Durham, North Carolina: Duke University Press (1961), p. 22.

frase interrogativa: «Who is here?» (3). La segunda se refiere a la palabra *hussar,* usada desdeñosamente hace algunos años en Kentucky para indicar la gente de Indiana (4). Y la tercera es elaborada por Jacob Piatt Dunn, como una derivación del vulgarismo inglés *hoose* (5).

Colombia es uno de los así llamados países latinoamericanos subdesarrollados, localizado abajo del canal de Panamá, entre dos océanos, Atlántico y Pacífico. Indiana se halla en pleno corazón de los Estados Unidos, y es un área muy húmeda, por estar en el paso del aire en movimiento procedente del golfo de Méjico. Las dos áreas se distinguen por su conservatismo, subjetividad y orgullo de su patria chica.

Folclor —sabiduría popular— designa hechos mentales no archivados o registrados que se transmiten oralmente de padres a hijos y que son estudiados por procesos relativos a la investigación de la vida y el espíritu de una nación en referencia a mitos, leyendas, cuentos, proverbios, canciones, bailes, fórmulas mágicas, refranes, festivales y supersticiones.

La medicina es considerada como ciencia y arte. Por arte entendemos la habilidad para tratar y curar las enfermedades. Se la clasifica como ciencia cuando hablamos de la finalidad específica ejercida por el galeno para combatir el dolor y la muerte por medios tecnológicos. Por medicina popular comprendemos el tratamiento particular que una comunidad da a los problemas de salud usando principios de magia y/o prejuicios.

Superstición es una creencia de una antigua costumbre religiosa que sobrevive como un rasgo desusado. Rechazada por las religiones principales y basada en evidencias sensoriales, la superstición es una interpretación errónea, a veces dañina, a veces inofensiva, pero, de todos modos, una actitud ingenua hacia lo sobrenatural.

Estructura es un marco con elementos significantes o constituyentes inmediatos de un todo, organizado por relaciones internas.

CLASIFICACION

«Los cuentos de viejas en torno al fuego» generalmente empiezan en el hogar o en los bancos de los parques, así como los *tall stories* se escuchan en el *lazy o liar's bench,* nombres dados a los

---

(3) Meredith Nicholson: *The Hoosiers*, New York: The McMillan Co. (1900), p. 29.
(4) William E. Wilson, *The Wabash*, New York: Farrar and Rinehart (1940), p. 184.
(5) *Ibid.*

muebles usados para servicio público en la plaza principal de los pueblos de Indiana (6). Para estudiar la medicina popular, he clasificado los relatos en divisiones de datos específicos y los he contrastado en tres ramas principales: signo o señal, magia y conversión. Sin embargo, éstas se subdividen en supersticiones humanas y no-humanas. Al mismo tiempo, la primera clase comprende: animales, plantas, menaje doméstico y granjas relacionados a las supersticiones. La segunda clase comprende las supersticiones relativas al cuerpo humano y a su conductismo.

Primero discutiremos las supersticiones de signo o señal. En este artículo, signo o señal se define como el concepto relativo a los presagios y agüeros que pueden ser interpretados como base de la predicción. Las supersticiones de señal no-humana comprenden tres subdivisiones: supersticiones de animales, plantas y menaje doméstico.

En ambas, Bogotá y Bloomington, se conservan plantas medicinales para ser bebidas en forma de infusión de té, mientras que otras sencillamente son colgadas en ciertos lugares, pues se supone que ejercen específica influencia benéfica. En ambos lugares, la gente bebe alguna clase de té de hierbas para prevenir o curar cierta variedad de achaques. En Bogotá algunas gentes creen que al colgar una *mata de sábila* fuera de la casa o dentro de ella, los malos espíritus no entrarán. Aún más, si se lleva *el ramo* desde la casa para ser bendecido en la iglesia en la mañana del Domingo de Resurrección, el *ramo bendito* hará la vida más agradable a su dueño durante el resto del año. En contraste, en Bloomington, a algunos de sus habitantes les gusta colgar mazorcas, atadas con pedazos de cordel rojo, detrás de las puertas principales o de las ventanas, especialmente durante el otoño. Cuando se les pregunta por la motivación de esta práctica, su respuesta es: «Para que no entren las moscas», o «por adorno», «por finalidades decorativas».

Con respecto a las supersticiones con animales, a algunos de éstos se les asignan funciones determinativas de ciertas supersticiones. En Bloomington, por ejemplo, pueden predecir el tiempo atmosférico al mirar cierto gusano de tipo oruga. El tiempo es predicho de acuerdo con la *lectura semántica* de los anillos de la oruga. Además, para algunos nativos, la ardilla con la cola gruesa puede indicar un fuerte invierno. También, si los perros aúllan a la luna, creen que es augurio de mala suerte. Si un ave no doméstica se entra al hogar, creen que

---

(6) Fran Fears, Nina Jo MacDonald y Miriam Sturgeon: *Tales and Trails of Brown County*, Brown County, Ind: Business and Professional Women's Club (1965), p. 11.

alguien va a morir pronto. Aún más, si los mosquitos le pican a uno durante el verano, lloverá. Contrastando esta estructura, en Bogotá, las moscas, las mariposas, los perros, búhos, lechuzas y murciélagos son considerados como mensajeros de muerte.

Con respecto a las supersticiones de menaje doméstico/granja, un objeto ordinario puede convertirse en una advertencia, un augurio, una predicción de eventos fatales de acuerdo con ciertos entornos. Por ejemplo, en Bloomington, si la tela para una prenda de ropa se corta en viernes, la persona para quien se hace la prenda no sobrevivirá a menos que dicha prenda sea terminada en otro viernes. Un ejemplo de *señal* por *contacto* es la creencia de que aquellos que lleguen de primeros a un hogar *hoosier* el primero de enero serán bienvenidos o no. En contraste, en Bogotá algunos nativos creen sinceramente que el llevar ropas negras por cierto tiempo sin razón puede traer mala suerte a los pocos días.

Las supersticiones humanas de signo se dividen en dos: supersticiones corporales y supersticiones conductistas. El cuerpo humano o cualquiera de sus partes adquiere extraordinaria importancia bajo ciertos auspicios. En Bogotá hemos visto niños desnutridos de quienes se dice que son «tocados de muerto o de difunto». Aún más, a los zurdos se les trata con recelo, pues la izquierda o *siniestra* (del latín *sinister*, masculino *siniestro*, *izquierdo*, pero también *accidente de tráfico)* es considerada como mal augurio. Pero en Bloomington, si una persona es el séptimo hijo en la familia, puede usar su poder sobrenatural soplando con su boca en la boca del paciente para curarlo. También, una mujer encinta no debería mirar a un cadáver, pues esta visión podría marcar la cara del niño por nacer.

Las condiciones de los agüeros como base de predicción se indican por la conducta humana relacionada a los objetos. Por ejemplo, en Bloomington, si usted lleva uno de sus niños al bosque, halla un árbol derribado por el rayo y marca las medidas anatómicas del niño en dicho árbol, la creencia común es que el niño, si sobrepasa esas medidas, no padecerá de asma. En Bogotá, si usted halla un pedazo de metal golpeado por el rayo y manda hacer una pulsera con este metal para la *muñeca* de su niño (o sea, su antebrazo), la superstición dice que el niño curará su asma si la ajorca se agranda cuando el chico crece.

Ahora discutamos supersticiones mágicas. La magia es una desviación ilógica de las reglas naturales; no es una ciencia, sino también un arte peligroso que pide mucha fe en los que lo practican. La fe en ellos debe ser tan fuerte que no necesitan ayuda artificial para efectuar

curas. En este artículo, *mágico* es un término relacionado con la producción o prescripción de supersticiones, y ocurre en la mayoría de ellos. La magia es también la base de cura y adivinación; sin embargo, puede ser intencional o evitada.

Esta sección encaja en el patrón de la estructura anterior, relacionada a las supersticiones de signo, y también se subdivide en un igual número de constituyentes. Con referencia a las supersticiones de plantas, una falsa creencia correlacionada tiene que ver con la supuesta buena o mala influencia que se obtiene de las plantas. Así tenemos el caso de un niño que no creció, al que se le empuja entre los troncos de dos árboles, que han crecido y entrelazado sus copas. Otra variante de esta creencia *hoosier* consiste en medir los pies del niño con una cuerda hecha de una planta fibrosa. El niño debe tener una altura equivalente a siete veces la medida de los pies. Si no, hay que atar la cuerda en torno a un objeto movible, por ejemplo, una puerta o un rodillo. Y allí se cree que el niño empiece a crecer. En Bogotá, tenemos el caso de ciertas plantas ornamentales, como el mirto, de las cuales se cree que traen buena suerte a la casa, pero si la planta se *seca,* esto se considera como presagio de desgracia.

De los animales se cree que juegan un papel definido en la vida o que participan en situaciones. En Bogotá, en ciertas calles, hay tenduchos donde se pueden ver ostras para la venta. Esto no es inusitado, a menos que el aviso rece: «Aumente su deseo sexual comiendo ostras». En Bloomington, a algunas gentes no les gusta comer huevos, pues dicen que les podría aumentar el deseo sexual. En Bogotá se tratan algunas enfermedades mentales colocando una paloma ensangrentada (o un *guaco,* cierta clase de ave migratoria) partida en dos sobre la frente del paciente; pero en Bloomington la enfermedad de la piel llamada *zona (shingles)* es curada usando sangre de gato negro o de gallina negra, y luego el cuerpo caliente y ensangrentado del animal es aplicado directamente al pecho del paciente.

Con respecto a las supersticiones de menaje doméstico/granja, se aplica la fe a objetos sin relación a anormalidades o enfermedades. Veamos en qué forma. En Bloomington le dicen a usted que para contener la hemorragia nasal es *bueno* sostener un par de tijeras o apretar una llave (de casa) en la nuca; por otra parte, en Bogotá le dicen a usted que con idéntica finalidad se ponga una compresa fría en la nuca o en la frente. Otra superstición correlacionada es la de colocar telarañas sobre una herida abierta para detener la hemorragia; esta superstición fue registrada en ambas áreas. Este caso

específico es interesante, pues los hongos hallados en las telarañas son indispensables en la producción de antibióticos. Además, el mejunje cocido de vino y miel, con otros pocos ingredientes, existe en Bloomington y en Bogotá con diferente aplicación: en Bloomington para curar alergias y en Bogotá para curar el dolor de garganta.

Con respecto a las supersticiones humanas, de nuevo usamos el mismo patrón desarrollado en el correspondiente constituyente inmediato hallado anteriormente. En este grupo la característica principal es que alguna clase de talismanes o hechizos tienen que ser pasados de un hombre a una mujer, y viceversa; de lo contrario se pierde el poder del encantamiento.

Referente a las supersticiones corporales, en ambas áreas se usan ciertos talismanes para curar anormalidades físicas. En Bloomington, si usted entierra un miembro amputado se previene mayor sufrimiento en el miembro del que lo entierra. Al contrario, en Bogotá, para prevenir sufrimiento o para ser curado un paciente de reumatismo, por ejemplo, mandará hacer un modelo en cera, réplica del miembro enfermo, para que lo cuelgue en alguno de los altares una mujer a quien se le pide el favor.

También tenemos casos de supersticiones de conductismo. Si una enfermedad se prolonga mucho, se cree que es causada por la presencia o ausencia de ciertas ropas o procedimientos específicos. Primero, si una mujer barre por debajo de la cama, el paciente no sanará, según esta costumbre *hoosier.* Por otra parte, algunos *bogotoganos* creen que el uso de ropas negras por largos períodos de tiempo es causa de anemia; también creen que el uso prolongado de bufandas o tapabocas origina dolores de garganta.

También tenemos casos de supersticiones convertidas. En este artículo se define *conversión* como el factor de una categoría híbrida; quiere decir que las supersticiones de señal (véase antes) se tornan mágicas cuando la actividad humana neutraliza un efecto deseable o indeseable. Sigue el enfoque estructural y, como antes, también está dividido en el mismo número de subcategorías.

Con respecto a las supersticiones de plantas, algunas personas creen que al llevar partes de plantas en su cuerpo las enfermedades se curarán. Por ejemplo, en Bloomington algunos llevan cierto tipo de papa o patata *(Irish potato)* para curar los dolores de espalda, o cuelgan una bolsita con asafétida en torno al cuello para curar la difteria, sarampión o tos ferina. Otros, si tienen alguna clase de resfriado, fríen cebollas y se las aplican al pecho o las colocan en frío sobre una tela en la parte afectada. En Bogotá alguna gente lleva consigo bol-

sitas con *ojos de venado* para prevenir o achicar hemorroides. Y para curar resfriados, todavía es práctica muy común el aplicar una cataplasma de parafina, mezclada con flores de manzanilla y sal, que se pone sobre un papel de seda previamente perforado con una aguja.

Al tratar de supersticiones de animales, la influencia de los animales en la vida humana es con frecuencia considerada como posible. Por ejemplo, en Bloomington alguna gente todavía cree que el manosear un sapo puede causar verrugas. Sin embargo, en Bogotá persiste la creencia de que el coger una rata o ratón con las manos puede originar verrugas. También en Bogotá se cree que el capturar un sapo puede causar úlcera permanente. Igualmente en Bloomington algunos usan un linimento, hecho a base de lombrices derretidas en un recipiente de vidrio expuesto a los rayos solares, para aliviar los dolores musculares. En Bogotá algunos usan ungüento producido en forma semejante al derretir pequeños insectos *(marranos de la tierra).* Finalmente, hallamos el caso del perro que muerde a una persona y —según la superstición— si el perro parece *loco rabioso,* la persona enloquecerá.

Al referirnos a las supersticiones de menaje doméstico/granja, la *conversión* también es evidente en las actividades supersticiosas de algunos individuos en ambas áreas geográficas. Consideremos el caso del cordón negro atado alrededor del cuello del niño para curarlo del *crup* (laringitis espasmódica). Pero en Bogotá la cuerdita negra y un pequeño talismán negro servirán para proteger al infante del *mal de ojo.* Además, en ambas áreas se cree que la hoja de un cuchillo frío presionada en la nuca detendrá la hemorragia nasal. Del mismo modo, tanto en Bogotá como en Bloomington, si se logra que el niño coma ratón frito, se cree que probablemente no volverá a mojar la cama.

Al discutir las supersticiones humanas, siguiendo el mismo patrón, la estructura de las supersticiones clasificadas finaliza en este mismo constituyente inmediato. En el área de supersticiones corporales, un objeto sin significado enfático particular puede convertirse en algo muy importante para su dueño o para el que desea beneficiarse con él. En Bloomington, si usted guarda todo su cabello caído y lo coloca en una caja, no tendrá más calvicie. Aún más, el envenenamiento de la sangre dicen que pueden prevenirlo con cataplasmas de estiércol fresco de vaca en el pie o la mano. De igual modo, en Bogotá alguna gente cree que los cabellos abandonados en lugares húmedos pueden convertirse en gusanos o culebrillas. Y si le lavan uno de sus miembros con veneno de culebra, las culebras no lo *picarán.*

En el área de supersticiones de conductismo, los objetos son usados como instrumentos quirúrgicos o se recitan fórmulas mágicas para obtener resultados específicos. En Bloomington registramos la práctica de extraer la parte sólida del forúnculo colocando una botella de cuello largo calentada previamente. En forma parecida, en Bogotá se *cura* la neumonía aplicando ventosas calientes (con un vaso) en la parte superior de la espalda del paciente. Tanto en Bogotá como en Bloomington, un talismán que contiene los nombres de la Santísima Trinidad (el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo) es usado para curar quemaduras. De igual modo, en Bogotá rezan un *avemaría* o el *credo* al revés para que los gusanos abandonen un cuerpo humano o de un animal.

En este artículo hemos analizado un grupo restringido de correlaciones contrastivas de medicina popular en las áreas de Bloomington (Indiana) y Bogotá (Colombia). La información, en su mayor parte, fue obtenida directamente de los nativos, y elaboré una taxonomía usando un enfoque estructural. Tres clases diferentes de supersticiones-símbolo sirvieron para llenar la matriz de la estructura: señal, magia y conversión. Cada una de éstas comprende supersticiones humanas o no-humanas. Las no-humanas tienen como constituyentes inmediatos a las supersticiones de plantas, animales y menaje doméstico/granja, mientras que las humanas tienen como constituyentes a las supersticiones corporales y conductistas. Me atrevo a afirmar que tales semejanzas en las dos series podrían ser explicadas por el hecho de haber compartido un lejano ancestro común: una cultura protogermánica que se subdividió en subculturas goda, visigoda, gala y británica. Aun cuando algunas *autoridades* afirman que el folclor está muriendo, esta misma idea es en sí una clase de folclor. Científicos eminentes, como Child, Wimberley, Meier, Thyselton-Dyer, Feilberg, Sartori, Von Kunsberg y Jacobo Grimm, estudiaron supersticiones y creencias, puesto que este estudio significa penetrar en las oscuras encrucijadas de la mente para venir a encarar la más básica estructura subyacente de las emociones humanas, manifestadas en diversas estructuras de superficie, según diferentes culturas.—*RAFAEL POSADA (Ball State University. P. O. Box 1145. MUNCIE, Indiana 47306. USA).*

BALDOMERO LILLO, ¿MODERNISTA COMPROMETIDO?

A principios de este siglo Baldomero Lillo ganó una gran reputación en los círculos literarios de Chile como escritor comprometido. Sus cuentos mineros, impregnados de un naturalismo negrísimo, siguieron la tradición zolaesca en sus descripciones de la condición miserable de los obreros explotados por el sistema capitalista. Los cuentos de *Sub terra* (1904), deprimentes en sus retratos de un pueblo agobiado, proporcionaron a los enemigos del capitalismo mucho material para librar una batalla propagandística, y colocaron a Lillo humanitario en los rangos de los socialistas y otros grupos radicales que luchaban por el derrocamiento del gobierno y de las clases reaccionarias (1).

Esta colección, escrita en plena batalla, fue un grito del corazón de Lillo, quien conoció íntimamente la vida minera y experimentó los abusos y los crímenes pintados en estos cuentos sociopolíticos. Quizá menos preocupado con la forma que el fondo, Lillo produjo una serie de relatos destinados a mejorar las condiciones horribles de sus compañeros. Por eso los críticos han tendido a subrayar los defectos literarios y lingüísticos de la primera colección, a pesar de la influencia de cuentos como «La compuerta número 12» y «El chiflón del diablo», buenos ejemplos no sólo del costumbrismo minero, sino de las cualidades humanas de Lillo. En esta colección triunfan lo patético y lo político de lo estético.

Si *Sub terra* hubiera sido su única contribución a la cuentística chilena, Lillo se habría inmortalizado como el padre espiritual del nuevo cuento realista (2). Sin embargo, en 1907, Baldomero Lillo produjo otra colección, *Sub sole,* que le ascendió desde las filas de los escritores de protesta social hasta el nivel universal (3). Claro está que en la nueva colección se hallan dos cuentos mineros, pero no es éste el tema predominante. Al lado del cuento minero se encuentran otros dedicados al costumbrismo, marinismo, indianismo, humorismo

---

(1) Para este aspecto de la obra de Lillo, véanse los artículos de Ruth Sedgwick: «El mensaje social de Baldomero Lillo», en *Memoria del Segundo Internacional de Catedráticos de Literatura Iberoamericana,* agosto de 1940, Berkeley y Los Angeles, 1941, pp. 35-44; y «Baldomero Lillo y Emile Zola», *Revista Iberoamericana,* febrero de 1944, pp. 321-328.

(2) Véase la antología de Carlos Orellana: *El nuevo cuento realista chileno* (Santiago, Editorial Universitaria, 1962), con un ensayo preliminar de Yerko Moretic, «El realismo y el relato chileno».

(3) *Sub sole,* 5.ª edición (Santiago, Editorial Nascimento, Santiago, 1952). De aquí en adelante las referencias a esta obra se harán por página solamente, según esta edición.

y, más importante, al simbolismo. En *Sub sole* Lillo ha hecho un esfuerzo consciente por ampliar su escenario, universalizar sus temas y elevar su cuento a un plano más estético.

Hasta la fecha, la crítica ha tenido la tendencia a subrayar la importancia de Lillo como escritor comprometido, portavoz de las masas oprimidas de Chile. En este trabajo quisiéramos señalar la significación de Lillo como artista, capaz de escribir cuentos creativos y obras imaginativas dignos de ubicarlo al lado de sus contemporáneos más ilustres sin abandonar los principios e ideales que motivaron sus cuentos sociopolíticos que le hicieron campeón del proletariado.

Para demostrar nuestra tesis hemos escogido cuatro cuentos llamados simbólicos que ofrecen otro lado de Lillo. En efecto, nos atreveríamos a calificar estos cuentos casi de modernistas —con una diferencia—. No sugerimos de ningún modo que Baldomero Lillo se pudiera colocar en pleno modernismo. Por temperamento, por convicciones políticas, Lillo no podía dedicarse al concepto del Arte por el Arte ni refugiarse en la torre de marfil como tantos de sus contemporáneos. El escritor, según Lillo, no puede cumplir con sus deberes artísticos, divorciado del mundo real de la actualidad. En este sentido Lillo rompe con el movimiento modernista.

Sin embargo, quisiéramos proponer una nueva perspectiva poco tratada por los críticos hasta ahora —la influencia del modernismo en la evolución de la cuentística de Lillo, sobre todo en los cuatro cuentos simbólicos ya mencionados—. Se ha vertido mucha tinta sobre los cuentos realistas y naturalistas de Lillo, como se ve en los títulos de las obras dedicadas a este aspecto de su cuentística (4). Así, los ilustres críticos chilenos como Fernando Alegría y Ricardo Latcham han hecho poco caso de los elementos «modernistas» de los cuentos simbólicos e imaginativos. Alegría menciona que «la huella de Darío es aquí manifiesta» (p. 35), pero no desarrolla el tema. Hay solamente un trabajito de dos páginas dedicado a Lillo y el modernismo, pero el tratamiento es tan general, superficial y ligero que tiene muy poco valor (5). En la célebre *Historia del modernismo,* de Max Henríquez Ureña (6), Lillo merece sólo una observación de dos renglones. En las dos obras críticas específicamente dedicadas al modernismo en Chile,

---

(4) Fernando Alegría: *Las fronteras del realismo* (Santiago, Edit. Zig Zag, 1962), «Introducción a los cuentos de Baldomero Lillo», pp. 11-45. Este excelente trabajo fue publicado originalmente en *Revista Iberoamericana,* XXIV, 1959, pp. 247-263; y Ricardo A. Latcham: *Antología* (Santiago, Edit. Zig Zag, 1965), «El naturalismo de Baldomero Lillo», pp. 318-323.

(5) Víctor M. Valenzuela: «Baldomero Lillo and Modernism», *Hispania* (tomo 39, núm. 1, marzo de 1956), pp. 89-91. Al tratar de *Sub terra,* Alegría menciona la posibilidad de la influencia modernista en Lillo, pero no desarrolla del todo este aspecto de su obra.

(6) Segunda edición (México, Fondo de Cultura Económica, 1962).

Lillo no recibe mucha atención tampoco (7). En su libro, Fein se refiere a Lillo tres veces, pero en el campo del criollismo y de la poesía social, y también como un *no* modernista. En el trabajo de Rodríguez Fernández hay solamente una alusión a Lillo —en una discusión sobre el determinismo.

Mientras que reconocemos los valores de Lillo naturalista, lamentamos el tratamiento escaso que recibe como escritor estilístico y estético. Se supone que Lillo, por no presentar el cisne y el mármol modernistas en *todos* sus cuentos, no vino bajo la influencia de la escuela rubeniana. No se puede afirmar que el que compone cuentos criollos, naturalistas o realistas, por definición no puede pertenecer a los otros movimientos. Una de las características del modernismo chileno es la coexistencia de las varias corrientes en el movimiento, en muchos casos en el mismo escritor, que produce sin conflicto emocional ni estético la poesía criolla, social y decadente, verbigracia, Carlos Pezoa Véliz, Pedro Antonio González, Antonio Bórquez Solar. Era posible esta anomalía en el movimiento chileno que no podía jactarse ni de un jefe ni de un protagonista célebre.

Como señala Fein, aunque Darío publicó su *Azul* en Chile, no tuvo ningún discípulo, y se mostraba poco interés en su obra. Sin embargo, no es de creer que Lillo, que se había trasladado a Santiago en 1898, no conociera la obra de Darío. Además, Lillo debió de leer y discutir la poesía de Darío y los otros modernistas al asistir a las tertulias literarias organizadas por su hermano Samuel, poeta muy conocido, donde se encontraba con otros como Magallanes Moure y Diego Dublé Urrutia, representantes del modernismo chileno. Las circunstancias diferentes de los dos hermanos determinaron las sendas distintas que siguieron. Por una parte, Samuel, estudiante culto, como los otros modernistas, reaccionó a los resultados del positivismo y utilitarismo y la realidad durísima del siglo XIX con rumbo al Arte. Por otra parte, Baldomero, joven enfermo, no era físicamente capaz de continuar sus estudios y se halló trabajando en las pulperías mineras. Frente a las condiciones malísimas de los obreros, se entregó a la tarea de pintar la situación del proletariado en *Sub terra*. He aquí el porqué de la reputación de Lillo comprometido. En una época cuando la clase oprimida necesitaba un portavoz articulado, la aparición de *Sub terra* subrayó el elemento propagandístico de su obra.

Mientras tanto, contribuía a la *Revista cómica*, que publicaba todas

---

(7) John M. Fein: *Modernism in Chilean Literature: The Second Period* (Durham, N. C., Duke University Press, 1965), y Mario Rodríguez Fernández: *El modernismo en Chile y en Hispanoamérica* (Santiago, Instituto de Literatura Chilena, 1967).

las clases de poesía —modernista y no modernista—, aunque aparece muy poco el elemento social. Sin atrevernos a participar en el gran debate inconcluso sobre el modernismo (8), quisiéramos apuntar unas fechas claves que indican que Lillo debió de estar al corriente del movimiento modernista. No queremos tampoco precisar la fecha exacta de la muerte del modernismo, pero es de notar que Pedro Prado publicó su *Flores de cardo* en 1908, fecha propuesta por unos críticos como la muerte estética del modernismo chileno. Es de notar también que González Martínez publicó su famoso soneto «Tuércele el cuello al cisne» en 1911, y Darío no murió hasta 1916, ambas fechas sugeridas para marcar el fin definitivo del modernismo. Publicada en 1907 *Sub sole*, se colocaría, si no en pleno modernismo, por lo menos en la etapa final del movimiento. Quisiéramos sugerir que, después del arranque encolerizado de *Sub terra* (1904), Lillo revela su visión de la vida de una manera distinta, por métodos diferentes, más sutiles y estilísticos en *Sub sole*.

Demasiado impulsado por la cólera santa en *Sub terra*, Lillo no recurrió a sus padres espirituales estéticos. No cabía la preocupación estilística frente a los gritos angustiados de sus cuentos mineros. Mediante la fantasía, la imaginación, el símbolo y la alegoría (9), Lillo escribió en su nueva colección estos cuatro cuentos, parábolas filosóficas, para propagar, bajo la varillita mágica del modernismo, sus ideas humanitarias. En estos cuentos, por medio de las princesas, hadas, genios, reyes, colores, joyas, música, etc., quisiéramos mostrar la otra cara de la medalla, es decir, Lillo artista, lo que no anula —más bien confirma— la imagen de Lillo escritor comprometido.

El rapto del sol, primer cuento de la colección (posición importante en cualquier libro), trae a la mente en seguida unos cuentos de Darío, sobre todo *El palacio del sol*. La imagen del sol, símbolo preferido de Lillo en sus cuentos imaginativos, representa para muchos autores la meta del hombre, la destinación de la búsqueda de valores, el origen del ideal, y casi siempre lo inalcanzable. En esta parábola contra la ambición y la soberbia, Lillo trata de un rey todopoderoso, dictador universal, indiferente a los problemas del pueblo oprimido. En un sueño enigmático ve un pez de oro del cual, le dice una gran voz, debiera apoderarse. No satisfecho de las varias interpretaciones del sueño, acepta finalmente esta solución: «El pez de oro es el sol que desparrama sus dones indistintamente entre todos los seres. Los

(8) Para un resumen del debate, véase el excelente artículo de Donald L. Shaw: «Modernismo: A Contribution to the Debate», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIV, núm. 3, julio de 1967, pp. 195-202.

(9) En este género, Lillo alcanza el nivel de las figuras cumbres chilenas, como Pedro Prado y Augusto d'Halmar.

peces rojos son los reyes y los grandes de la tierra. Los otros son la multitud de los hombres, los esclavos y los siervos. La voz que hirió vuestros oídos es la voz de la soberbia. Guardaos de seguir sus consejos, porque su influjo os será fatal» (p. 6).

Perturbado por el sueño, medita larga y profundamente, y al fin es ahogado por una ola de infinito orgullo, escuchando la voz (de la soberbia). Invoca a Raa, genio de los espacios y los astros (10), y pide el sol como su esclavo. Para cumplir con su deber, Raa necesita «...el corazón del hombre más egoísta, el del más fanático, el del más ignorante y vil y el que guarda en sus fibras más odio y más hiel» (p. 9). Aprovechando la oportunidad para deshacerse de sus rivales, todos los favoritos y los nobles se acusan el uno al otro. Frente a las acusaciones del enano del rey, mueren todos, el corazón arrancado. Siguiendo las instrucciones de Raa, el rey sale a las montañas en busca del sol, dejando su dominio en estado de guerra civil. Una vez capturado el sol, el rey siente todavía un malestar. Sin el rey, el pueblo se queda en estado de anarquía y caos, y, rehusando la luz del sol, muere en la oscuridad. Angustiado y frío, el rey vuelve a invocar a Raa para pedirle su consejo. Este responde que es preciso que vibre en las muertas fibras del corazón real un átomo de piedad o amor. Así, cuando el rey se abre el corazón, penetra el sol cambiando de cárcel.

Mientras tanto, entre los montones de ceniza, los súbditos cesan de disputarse y se buscan a tientas. Con el contacto físico se siente una reacción, un calor débil se multiplica y el corazón vuelve a latir. Se forma una cadena por eslabones innumerables, pero «...faltó un eslabón para que una cadena sin fin enlazase todas las vidas, fundiéndolas en una sola y única, invulnerable a la muerte» (p. 17). El rey, agitando los brazos, viene en contacto con unas manos duras y ásperas (quizá de un esclavo o de un siervo). Su primer impulso es rechazarlas, retirarse, pero devuelve la presión y siente un fluido misterioso que le invade. Una vez completada la cadena, todos sienten la vibración que enciende en los corazones. Todo es luz, calor. Miran hacia arriba —«Y aquel foco ardiente era el sol, pero un sol nuevo, sin manchas, de incomparable magnificencia, que, forjado y encendido por la comunión de las almas, saludaba con la áurea pompa de sus resplandores a una nueva *Humanidad*» (p. 18) (subrayado nuestro).

Esta palabra *Humanidad,* con la cual termina el cuento, es la clave a nuestra interpretación, y el vínculo entre los cuentos sociopolíticos de *Sub terra* y estos cuentos más «sofisticados» de *Sub sole.* En su

(10) Los modernistas, en su evasión del mundo material y la consecuente busca de lo remoto y lo antiguo, no se cerraron a ninguna influencia. Hallaron temas e ideas en todas las literaturas y mitologías, hasta la egipcia.

uso del cuento de hada con la figura tradicional del rey para presentar su parábola, Lillo se junta con los modernistas como Darío (cf. *El rey burgués*, de *Azul*). Su narrativa técnica sencilla («Hubo una vez un rey tan poderoso que se enseñoreó de toda la tierra») (p. 5), sus referencias mitológicas (Raa, dios solar de los egipcios), y su utilización hábil del colorismo y la musicalidad le colocan al lado de sus contemporáneos modernistas más célebres. Aunque no alcanza la cima estética de *Las nieves eternas*, *El rapto del sol* abunda en rasgos modernistas tanto en el estilo como en el vocabulario —aparte de las referencias al oro, marfil, etc., tales expresiones, como «una diafanidad imponderable», «el beso del fúlgido laminar», saltan a la vista—. Nótese también su preferencia por el esdrújulo, muy amado de Darío. Cuando escribe así, Lillo no es inferior a nadie en las torres modernistas: «En derredor de él y bañados por el mágico fulgor que irradiaban sus áureas escamas, pululaban una infinidad de seres: peces rojos, que parecían teñidos de púrpura, crustáceos de todas formas y colores, rarísimas algas e imperceptibles átomos vivientes» (pp. 5-6).

Pero esta preocupación con la forma, el lenguaje y la imagen no es lo importante para Lillo. Y he aquí la diferencia entre Lillo y Darío. El protagonista de los cuentos de Darío es a menudo el artista, abandonado, mal tratado y poco apreciado por la sociedad filistina (cf. *El rey burgués*, *El sátiro sordo*, etc.). Lillo, al contrario, destaca al hombre de la calle, representante del proletariado, es decir (para él) la Humanidad. El modernismo, como manifestado por Nájera, Darío, Silva y los otros, es demasiado «elitista» y lejano de los mortales ordinarios para Lillo, quien no podía aguantar este aspecto del movimiento que influyó, sin embargo, en su formación estilística-vocabulario, imágenes, estilo.

Sin forzar la analogía ni perseguir comparaciones rebuscadas, quisiéramos señalar los lazos entre los cuentos sociopolíticos de *Sub terra* y este cuento llamado imaginativo. Se puede afirmar que el rey representa la clase capitalista, en particular el magnate minero, rico, orgulloso e indiferente a la suerte de sus obreros que trabajan en la oscuridad de las minas-prisiones, privados del goce del sol. Los astrólogos y nigromantes son los científicos y los tecnócratas, discípulos del positivismo cuyas doctrinas debían de llevar a cabo la revolución industrial, introducir el dogma de «Progreso y orden» y mejorar las condiciones del pueblo. Toda la reacción modernista, además de las protestas de Lillo en *Sub terra*, constituye un ataque amargo contra las doctrinas de Saint-Simon, Comte, Bentham y Spencer. Obsesionado por el infinito orgullo y la codicia, el magnate priva a los

hombres del sol (real y simbólico). La única solución para el mundo, según Lillo, es un renacimiento del amor universal. Sólo por medio de la colaboración de todas las clases se resolverán los problemas del mundo. Cuando la clase capitalista le estreche la mano a la clase proletaria, cuando la Humanidad venza en la pugna de clases, llegará a triunfar la paz (11).

Complemento de este cuento es *El oro*, significativamente titulado. Utilizando los símbolos usuales del águila y el sol (manifestaciones de las aspiraciones humanas), Lillo escribe un cuento, lazado con los cuentos de *Azul* (verbigracia, *La canción de oro)*, no sólo desde el punto de vista temático, sino también estilístico.

Un águila coge un rutilante rayo de sol para retornarlo al cielo, pero abrasado por el ingrato lo precipita en el vacío. Cuando choca contra la tierra, los hombres están asombrados por su brillo. Los magos y los nigromantes, descifrando el enigma, concluyen que los que cogen el rayo serán inmortales. Pero, al principio, es necesario extirpar del alma todo vestigio de piedad y amor. Desatando todos lazos y parentescos, la Humanidad persigue el celeste peregrino. Los que sucumben son los que conservan en el corazón un vestigio de sentimientos adversos. Mientras tanto, el rayo erra por el planeta antes de ser recogido por el águila, que lo pone en la ruta del astro. Transcurre el tiempo y pasan las generaciones. Un día el Amor sube finalmente al infinito y se encuentra con el águila diciendo: «Mi reinado ha concluido. Mirad allá abajo». Y la penetrante mirada del ave distinguió a los hombres ocupados en extraer de la tierra y del fondo de las aguas un polvo amarillo, rubio como las espigas, cuyo contacto infiltraba en sus venas un fuego desconocido. Y, viendo a los mortales, trastornada la esencia de sus almas, pelearse entre sí como fieras, exclamó el águila: «Sí, el oro es un precioso metal. Mezcla de luz y de cieno, tiene el rubio matiz del rayo; y sus quilates son la soberbia, el egoísmo y la ambición» (p. 75).

No queremos reiterar los paralelismos obvios entre este cuento y *El rapto del sol*. Lo que trata de subrayar aquí Lillo es la suerte de la Humanidad cuando abandona sus principios, olvida las ventajas de la solidaridad, a causa de los vicios de la codicia, la soberbia, el egoísmo y la ambición, ya demostrados en el personaje del rey orgulloso que intentó raptar el sol. Estos vicios destruyen al hombre, y otra vez el mensaje es la solidaridad, dado esta vez de una manera negativa. Pinta el universo que traiciona estos ideales, y así rompe

(11) Desde este punto de vista los poemas en prosa de Lillo prefiguran los «poemas humanos» de Vallejo y Neruda, es decir, literatura a la vez comprometida y estética.

los eslabones de la cadena humana. Lillo vuelve a defender la humanidad y el amor fraternal, temas implícitos de sus cuentos mineros más preocupados con la representación *concreta* de los abusos capitalistas. Moderando el elemento propagandístico y nacional, Lillo eleva su cuento hasta el plano universal, al utilizar sutilmente el tema del oro (12), símbolo universal y eterno de la codicia, más bien que el carbón que hubiera prestado a su protesta un tono más regional (13).

En su uso del lenguaje y de las imágenes en este cuento, Lillo iguala a los modernistas. Se nota una vez más su afición al esdrújulo, recurso preferido de Darío: «Una mañana que el sol surgía del abismo y se lanzaba al espacio, un vaivén de su carro flamígero lo hizo rozar la cúspide de la mañana... Como una luciérnaga maravillosa erró a través de los campos, y su brillo, infinitamente más intenso que el de millones de diamantes, era visible entre mitad del día y de noche centelleaba en las tinieblas como un diminuto sol» (pp. 73-74).

Sin embargo, el cuento más modernista de todos desde el punto de vista estilístico es *Las nieves eternas*, quizá de ascendencia española (14), relato en que se narra «... la historia de una gota de agua, en un ciclo perfecto, desde que un rayo de sol la desprende de una roca en la cordillera hasta que un viento huracanado la devuelve convertida, primero en vapor, luego en nieve, a las cumbres de donde partiera» *(Alegría,* p. 36). Mediante el viaje de la gota, Lillo manifiesta la evasión modernista hacia la luz y el colorismo: «De una transparencia absoluta, atravesada por los rayos de luz reflejaba todos los matices del prisma. Ora semejaba un brillante de purísimas aguas, ora un ópalo, una turquesa, un rubí o un pálido zafiro» (p. 54). Demostrando su aprecio de los esfuerzos rubenianos por introducir renovaciones musicales y rítmicas tanto en la prosa como en la poesía, Lillo canta así: «... las gotas de agua que le rodeaban se ofrecían al parecer gozosas a los piquitos glotones que las absorbían unas tras otras, con un *glu glu* musical y rítmico» (p. 55).

A pesar de estas concesiones a las cualidades formales, y un sinnúmero de referencias a las características modernistas —perfume,

---

(12) Es de notar la influencia del escritor norteamericano Bret Harte, cuyos bocetos sobre la vida californiana influyeron bastante en su formación literaria. El padre aventurero de Lillo había viajado a California también, y narró sus experiencias allá (en busca del oro) a sus hijos.

(13) Nótese la interesante pregunta hipotética de Fein sobre el desarrollo posible de Darío si se hubiera quedado en Chile —sobre todo a la luz de su poema, poco conocido, «Al obrero»—. Dadas las circunstancias, ¿habría escrito Darío también la poesía de protesta social?

(14) Según González Vera en *Sub sole*, 3.ª edición (Santiago, 1943), p. 238, tiene su origen en un cuento de Gregorio Martínez Sierra titulado *Viajes de una gota de agua*.

joyas, flores exóticas, etc.—, el cuento tiene mucho más significado y valor como comentario filosófico. En efecto, la peregrinación de la gota es un símbolo de la vida, con todos sus altibajos, y es una manifestación de los vicios ya pintados en los otros dos cuentos —el orgullo, la ambición, el egoísmo—, concretados en las aventuras de la gotita. El ciclo termina sólo con la muerte.

No obstante su parentesco con los cuentos modernistas, bajo la superficie de este poema en prosa yace un determinismo zolaesco. Y he aquí otra vez el vínculo entre los cuentos naturalistas de *Sub terra* y los cuentos imaginativos de *Sub sole*. Bajo el lirismo de *Las nieves eternas* se revela una visión positivista del mundo donde sólo los fuertes sobreviven y los débiles sucumben frente a las adversidades. Por lindo que sea el lenguaje y por hermosas que sean las imágenes, Lillo pinta un cuadro (bello, pero cruel) de la lucha por la vida y la supervivencia de los más aptos. Aunque se vale de los elementos naturales más bien que de los seres humanos, el mensaje no es menos fuerte.

Rehusando la invitación de una violeta que perecerá sin agua: «... te transformaré en el divino néctar que liban las mariposas o te exhalaré al espacio convertida en un perfume exquisito» (p. 57), la gotita orgullosa responde: «Mi vida vale más que la tuya» (p. 57). En una serie de incidentes se encuentra con otros seres naturales que necesitan agua para sobrevivir, pero su respuesta es siempre igual: «Si yo desapareciera, ¿para quién fulguraría el sol y lucirían las estrellas? El universo no tendría razón de ser. Tu petición es absurda y ridícula en demasía» (p. 59). Al caerse el ave moribunda tras una breve lucha, la gotita comenta: «No tiene más que su merecido» (página 59). En este mundo determinista entran en escena también las fuerzas superiores, sobre todo el sol que asciende al cenit, abrasando la gotita egoísta, transformándola en un vapor que es arrastrado con otros vapores por el viento encima de los valles y las montañas, donde las plantas gritan por agua a las nubes piadosas. Pero la gotita, persistiendo en su orgullo, dice: «Es mucho más hermoso errar a la ventura por el cielo azul que *mezclarse a la tierra y convertirse en fango*. Yo no he nacido para eso» (p. 60) (cursiva nuestra). Este es el punto de vista modernista opuesto a la actitud humanitaria de Lillo comprometido. Finalmente, arrastrada por el viento hasta la nevada cima de una alta montaña, se convierte la gotita en una plumilla de nieve que cae en la cumbre, donde se solidifica inmediatamente. Acongojada, oye a su lado una voz que dice: «¡He aquí que retorna una de las elegidas! Ni en polen, ni en rocío, ni

en perfume despilfarró una sola de sus moléculas. Digna es, pues, de ocupar este sitial excelso. Odiamos las groseras transformaciones y, como símbolo de belleza suprema, nuestra misión es permanecer inmutables e inaccesibles en el espacio y en el tiempo» (p. 61). Fría, angustiada y doliente, la gotita solicita su libertad al sol, que contesta: «Nada puedo contra las nieves eternas. Aunque para ellas la aurora es más diligente y más tardío el ocaso, mis rayos, como el granito que las sustenta, no las fundirán jamás» (p. 61).

En este ciclo vital se experimentan todos los cambios emocionales hasta el momento final, cuando el hombre debe enfrentarse con su última experiencia —la muerte, simbolizada, en las palabras de Fernando Alegría, por «la fría e inmóvil perfección de las nieves eternas»—. Por medio del viaje de la gotita simbólica, Lillo reitera sus quejas contra los que no colaboran en la lucha por la humanidad, tanto los artistas modernistas, que no salen de su torre de marfil para ensuciarse las manos al ayudar al pueblo ni en el campo literario ni en el político, como los magnates industriales, que se niegan a venir al amparo de sus empleados. Más grave es la culpa de aquellos que pecan no sólo por su pasividad y actitud negativa, sino contribuyen activamente a la horrible condición de la clase obrera. Arraigados en el egoísmo no han podido ver la necesidad de la solidaridad humana ni la colaboración de todos los hombres. Aunque no practicante, Lillo subraya el mensaje fundamental del cristianismo: «Ama a tu prójimo». Sin embargo, al fin y al cabo triunfa la justicia, porque la fuerza niveladora de la Muerte viene a visitarles a todos —hasta los ricos, los poderosos, los intelectuales y los artistas—. Lillo nos deja la final imagen parnasiana de la gotita solidificada en las nieves eternas, recordándonos el cisne mallarmeano, frío y blanco, símbolo del modernismo (15).

Más explícito es el tema de *Irredención,* título que subraya los sentimientos casi religiosos de Lillo sobre los que maltratan, abusan y explotan la vida humana. Este cuento, que trae a la memoria los de *Azul,* es un relato en que se castiga el pecado de la vanidad —evocador también de los cuentos infantiles de Amado Nervo—. Aunque figuran los elementos populares, la niña mimada, la bella durmiente, el sueño, la evasión cronológica y geográfica, *Irredención* manifiesta su tratamiento grave de un tema sumamente serio para Lillo. Más que la vanidad, el tema verdadero es la destrucción de la vida y la semilla humana.

---

(15) En particular, pensamos en «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui», de Mallarmé.

Después de una fiesta estupenda, la princesa modernista se siente satisfecha, sobre todo a causa de las flores desparramadas por todo el palacio, «... que parecía una nevada color de rosa, caída en los vastos aposentos, cubriendo las consolas, los muebles, los bronces, derramándose sobre los tapices, y haciendo desaparecer bajo sus carminadas plumillas la soberbia cristalería de la mesa del *buffet*» (páginas 37-38). En este compendio de características modernistas, el que recuerda *La duquesa Job*, de Nájera, y *Era un aire suave*, de Darío, Lillo se sirve de estos elementos para atacar la conducta reprensible de su heroína. Como la marquesa Eulalia de Rubén («una flor destroza en sus tersas manos»), la princesa «... dio orden de despojar de sus flores a todos los duraznos en floración...» (p. 38). Queriendo dormirse respirando la suave fragancia de las flores, la niña mimada las destruye todas por un deseo repentino. Transportada en su sueño a una finca, se encuentra «... envuelta en una atmósfera de efluvios y aromas embriagadores...» (p. 39). Después, comparece delante del Tribunal Divino. En presencia del Supremo Juez (y Satanás), está acusada del crimen —simbolizado por un platillo de unas flores ajadas y descoloridas—. Frente al abismo, ella demuestra el terror y la angustia modernistas manifestados por Darío y Silva. La princesa piensa que «aquellas florecillas, cuyo peso podía neutralizar el más levísimo soplo, representaban todo el mal que había desparramado en la tierra» (pp. 40-41). A pesar de la lista de sus buenas obras, la balanza permanece inalterable. Su culpa es irrescatable: «Al extirpar el *germen*, has detenido en su curso la proyección de *la vida*, cuyo origen es Dios mismo... Ve, pues, con Satán por toda la eternidad» (p. 42) (cursiva nuestra). Así termina la pesadilla.

En este cuento de hada, lleno de los rasgos estilísticos del modernismo, Lillo da énfasis a su concepción de la santidad de la vida. El crimen de la princesa es su desdén del valor de las cosas vivientes. Al destrozar el germen, ella mata la vida y se revela tan despreciativa del valor de una vida humana como los dirigentes de las minas, los cuales mandan a los hombres (y los niños también) a las prisiones subterráneas, donde sufren y mueren, mientras que las mujeres sobrevivientes no reciben ni piedad ni recompensa de estos ricos explotadores. Los que cometen estos delitos inhumanos no merecen ni el perdón de Dios ni del hombre. Esta es la culpa irrescatable, y la suerte, tanto de los magnates como de la princesa, es la irredención.

Es de notar su empleo del escenario y la terminología religiosa para describir la gravedad del crimen. Como en el caso de Darío, la actitud de Lillo hacia la religión es bastante ambivalente. No católicos ortodoxos, los dos tienen un sentido penetrante del poder sentimental y emocional más que teológico de la religión (16). También ambos demuestran una conciencia profunda del concepto del alma angustiada aterrorizada frente al vacío abismal. Para Lillo, sin embargo, el crimen más horrendo se comete en el campo *humano*, y es su odio de la inhumanidad que reside al fondo de sus protestas tanto en *Sub terra* como en *Sub sole*.

En resumen, estos cuatro cuentos *(El rapto del sol, El oro, Las nieves eternas* e *Irredención)* son al parecer distintos a los sociopolíticos de *Sub terra*. Imaginativos y simbólicos, revelan una conciencia más aguda de los cánones estéticos, sobre todo del modernismo, el cual, quisiéramos sugerir, influyó en su formación literaria mucho más que han afirmado los críticos. Sin embargo, por su temperamento y su visión del papel del artista, Lillo comprometido no podía entregarse totalmente a las hilas modernistas por estar más preocupado con las condiciones de los obreros explotados. No obstante este contacto con los dogmas modernistas, realizó en los cuatro cuentos analizados una dimensión que falta en los cuentos regionalistas de *Sub terra* (17). Mediante la parábola podía escribir un cuento más estilístico y estético, de valor universal, que trasciende las fronteras nacionales. El mensaje es siempre igual. La suya es una protesta sincera contra el egoísmo, el orgullo, el odio y la codicia. En contra de estos vicios, causas del sufrimiento, Baldomero Lillo nos ofrece la solidaridad humana y el amor universal. En estos cuatro cuentos se manifiesta la unión feliz del humanitario y del artista.—*JOHN WALKER (Department of Spanish, Queen's University, Kingston, ONTARIO Canadá).*

---

(16) En efecto, Darío revela un conocimiento profundo de la liturgia eclesiástica. Recordemos sus palabras en «Yo soy aquél» sobre el Arte visto como una religión: «El Arte puro, como Cristo, exclama: / *Ego sum lux et veritas et vita!*».

(17) En general ha sido aceptado por la crítica que existe una tendencia doble en el modernismo —una reacción hacia el cosmopolitismo y otra hacia el criollismo—. Por ejemplo, Fein cita a Henríquez Ureña en apoyo de esta tesis:

> En la segunda etapa se realiza un proceso inverso, dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas ante el eterno misterio de la vida y de la muerte, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece. Captar la vida y el ambiente de los pueblos de América, traducir sus inquietudes, sus ideales y sus esperanzas, a eso tendió el modernismo en su etapa final, sin abdicar por ello de su rasgo característico principal: trabajar el lenguaje con arte (pp. 31-32).

La cuentística de Lillo, en su evolución desde *Sub terra* hasta *Sub sole*, es una manifestación ejemplar de este fenómeno.

A PROPOSITO DEL HOMENAJE QUE SE TRIBUTO A JULIO GONZALEZ EN MONTHYON

Cuando Pierre Descargues recuerda que Julio González respondió en una encuesta que, aunque «el público comprenda o no, el artista no debe cederle en nada» (1), no incurre en contradicción alguna al afirmar también que «este artista, monstruo de modestia, vivió siempre al lado de los más grandes, y son ellos quienes alguna vez fueron sus discípulos» (2). Suponer un contrasentido implicaría confirmar una vez más que «el malentendido preside muchas de nuestras tentativas por comprender a González» (3).

Entregado a una búsqueda interior tenaz e inflexible, se volvió de espaldas a todo lo fatuo de la vida. Ha debido ser la certeza en el destino final de su obra escultórica la que tiene que haberle predispuesto a que viviera en cierta penumbra. Consentía sólo que fueran sus esculturas las que se desprendieran de esa sombra. Precursor de que el hierro adquiriera en sus manos la jerarquía de materia noble para el arte, aunque se escribe que su «juventud estuvo plena de dificultades y que la cincuentena le aportó la libertad. No sin crisis de conciencia» (4), se constata, por algunos de los últimos dibujos que firmó y dató pocos meses y hasta días antes de morir que en lo más profundo de sí mismo no había dejado de latir lo premonitorio y angustioso de todo espíritu solitario.

El *Personaje espacial*, dibujado el 30 de enero de 1942, merecería un análisis aparte y exhaustivo, tan rico es en sugerencias. La estilización de un ave central, con cuanto se le atribuye de aéreo, solar y masculino, y sobre la que pende la punta de una flecha invertida y amenazante, bastaría para comprender más de uno de sus silencios y recogimientos. Máxime, cuando se piensa que esa composición se apoya sobre un único punto que la pone en contacto con un esquicio inconfundiblemente pisciforme vertical, con lo que ello insinúa lo acuático, lunar y femenino. Síntesis sutilísima, profética y muda. Por razones de espacio omito cualquier referencia a los dos círculos que allí se destacan como algo más que dos simples elementos compositivos. El título mismo encubre apenas el conflicto interno en que Julio González ya se debatía. Entre el principio y el fin, ese aleteo desgarrante en equilibrio precario.

---

(1) Pierre Descargues: *Julio González*, edición Le Musée de Poche, París, 1971, p. 151. La traducción de las citas corresponde al autor de la presente nota.

(2) *Idem*, p. 147.

(3) *Idem*, p. 78.

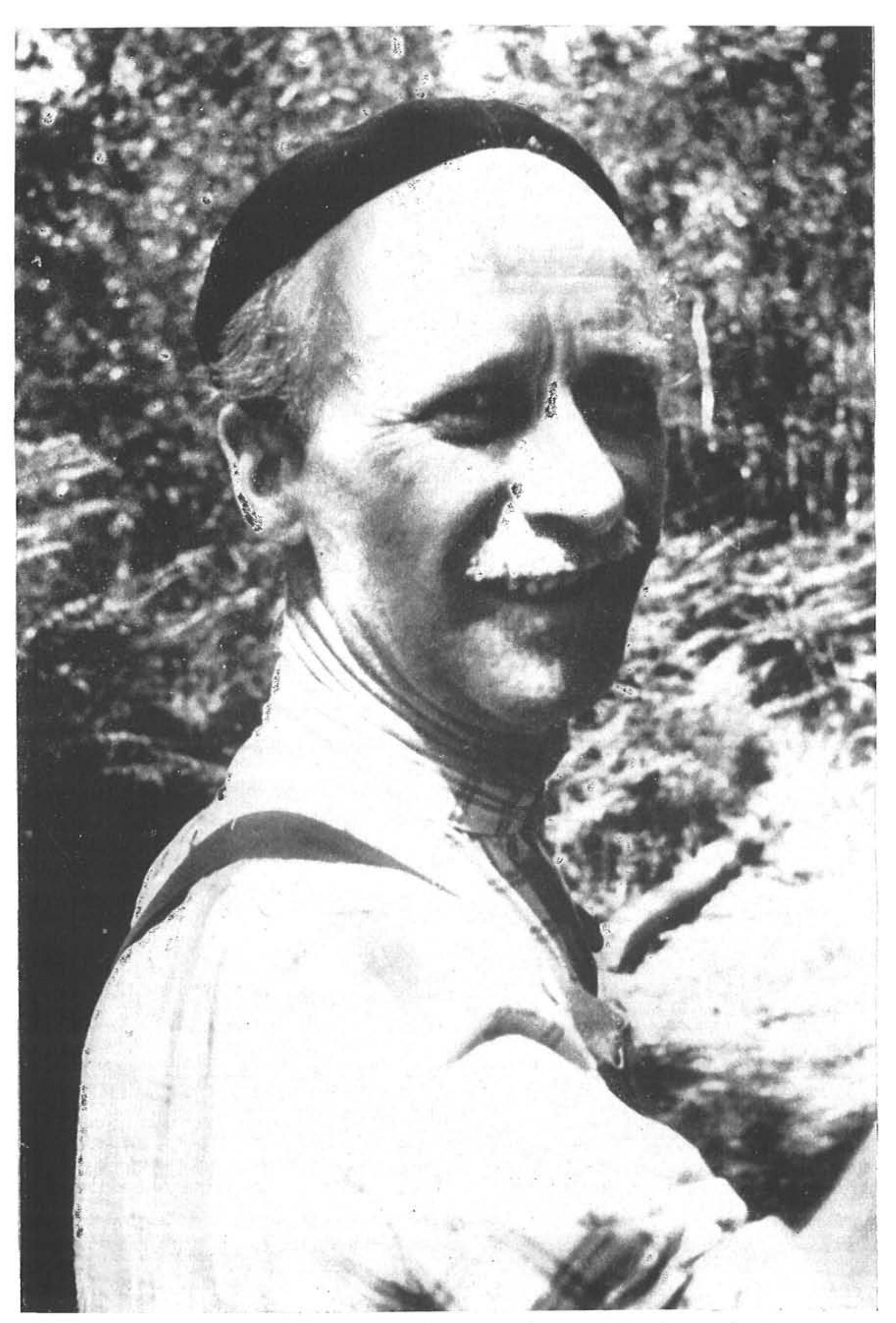
(4) *Idem*, p. 60.

Tampoco es casual que dos días después haya dibujado una *Maternidad monumental,* sólida y monolítica, faloide y ambivalente, abierta en el extremo superior mediante seudopodios que contrastan con la rigidez eréctil de ese menhir fecundante y dualista. Dibujo que preanuncia el de la *Mujer de pie,* del 16 de marzo de 1942, once días antes de su muerte. Aunque menos alusiva y abstracta, esta figura se desintegra entre huecos, espacios y vacíos que, paradójicamente, la consolidan, volviendo al firmamento un rostro que impreca y gime.

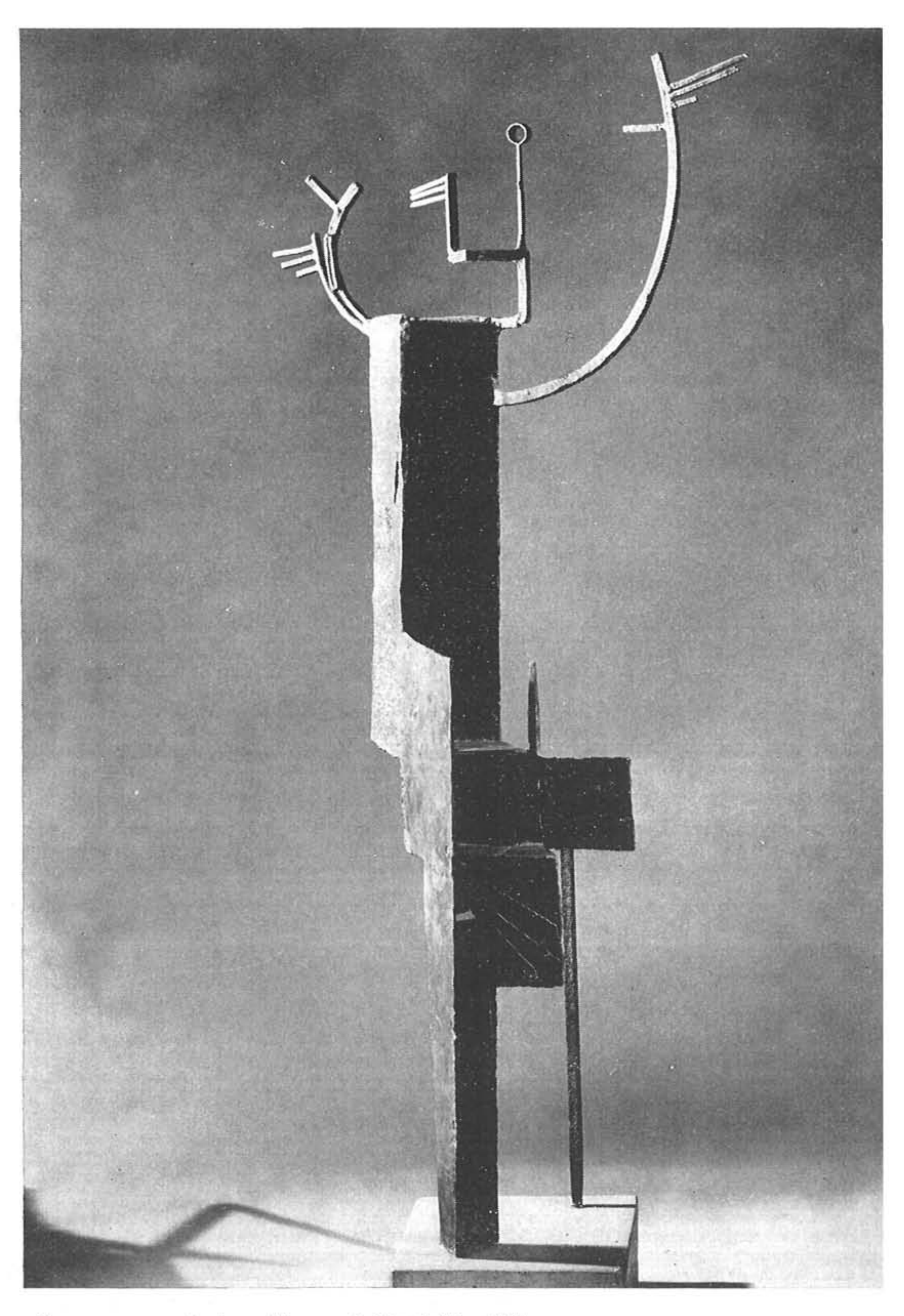
Dibujos en los que puede rastrearse la huella progresiva del retorno inexorable al seno de lo generador e imponderable. Regreso que presintió Julio González mismo y al que debió de dirigir esa mirada bondadosa y tierna que reproducen algunas de sus fotografías. Hasta el último momento debe de haber visto ante sí mismo ese otro camino secreto e inviolable.

Camino distinto es el que otros emprendieron hacia la localidad de Monthyon en la mañana del sábado 5 de mayo de 1973, poco después de que se cumplieran treinta y un años de su fallecimiento. Es allí donde se le tributó un homenaje en aquella mañana de primavera.

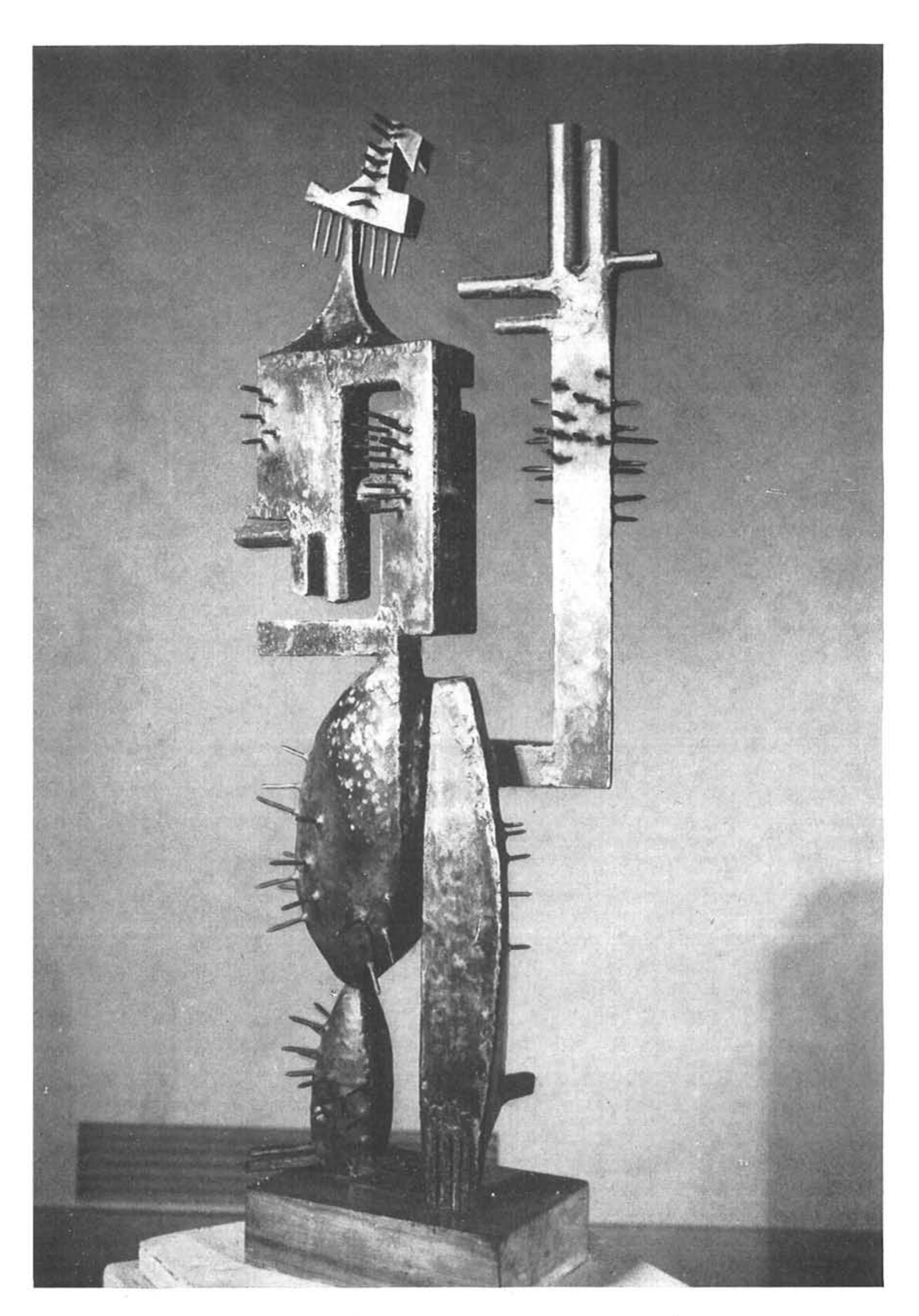
Caravana que sólo pudo inferirse cuando frente al número 20 de la calle La Fayette se congregó una multitud que fue confundiéndose a la de los lugareños que se plegaron espontáneamente a ese acto. Entre éstos, Roger Van Oudenhove, alcalde de Monthyon; Robert Daux, bajo cuya batuta la fanfarria interpretó sones que culminaron cuando las evoluciones del ballet-parada despertaron sonrisas y aplausos; Charles Rickard, prefecto de Seine-et-Marne, quien habría de descubrir la placa que en el frente de la casona recuerda, desde ese sábado, que allí vivió Julio González; y Michel Lhuilier, subprefecto de Meaux; y los generales Jean Rouvillois y Bernard Cazelle, éste el de mayor graduación de Francia; y Jean Pathus-Labour, consejero general del cantón de Dammartin, y Jean Langlois, alcalde adjunto de Meaux; amén de otras decenas y aún centenas de personas que fueron mezclándose y formando corrillos móviles y cambiantes entre quienes tienen algún nombre en las artes y las letras. Entre ellas, Geneviève Asse, pintora; Myriam Prevot-Douatte, directora de la Galería de Francia. George Pillement, dramaturgo. Geneviève Laport, autora de *Si tard le soir,* libro que recoge sus recuerdos junto a Pablo Picasso, desaparecido pocos días antes. Y Jean-Claude Brialy, actor; como las actrices Arlette Gilbert y Sylvie Herbert. Pierre Descargues, el historiógrafo que pronunció palabras de admiración y simpatía a la vida y la obra de Julio González. Josette Gibert, quien prepara una tesis sobre los dibujos



Julio González en Monthyon, hacia 1937-38



«Femme au miroir». Hierro, 2,03×0,76. 1937
(Colección Roberta González)



«L'Homme Cactus n.° 1». Hierro. Altura: 0,83. 1939-40.
(Colección Roberta González)



En el día del homenaje en Monthyon

de este gigante del arte hispánico del mundo. Jeanine Warnod, crítica de arte. François Fiedler, pintor. Bernard Dorival, ex conservador del Museo de Arte Moderno de París. Michèle Bernu, estudiosa de las letras hispanoamericanas. Françoise Tournie, propietaria de una galería parisina. Silvia Supervielle. Eusebio Sempere y Abel Martín, pintores españoles que viajaron expresamente para concurrir al homenaje. Michel Chilo, junto a Alicia Penalba, una de las escultoras más célebres de la segunda mitad de este siglo, cuyo magnetismo personal y gracia la convirtieron en otro centro de atracción y encanto.

Y fue Carmen Martínez, redactora técnica en jefe de *Art Vivant*, y Vivianne Grimminger, secretaria privada de Roberta González precisamente, ambas propietarias actuales de la vivienda que habitara Julio González, quienes, además de preservarla, restaurándola, posibilitaron, por su fervor y calidad humana, que Marie-Thérèse Roux, esposa de Julio González y modelo suyo para más de una de sus esculturas famosísimas, con sus ochenta y siete años, fuera un testigo casi hierático y silencioso, aunque amable, de cuanto se agitaba en torno a la memoria de su esposo. Que junto a ella también estuviese Roberta González-Richard, hija del gran escultor y pintora ella misma. Que al lado de ambas se ubicase Hans Hartung, otro de los grandes de la pintura contemporánea, amigo personal de Julio González y ex esposo de Roberta, justamente.

Grupo familiar e íntimo que de algún modo no sólo reflejó en sí mismo gran parte de la pulsación vibrante de la vida de Julio González, sino que también se erigió en testimonio vivo de la época en que sus manos forjaban algunas de las esculturas que se levantan como síntesis de sencillez poética y sugerencias. Se trate de *El arlequín* o de la *Mujer con sombrero*, de *La pequeña máscara de El Quijote* o de *Dafne*, de *El sueño* o de *La mujer que se peina*, del *Hombre gótico* o de *La gran venus*, de *La Monserrat* o de cualesquiera de sus *Hombre cactus*. Conjunto que se impone sin que se desvanezca la silueta de quien *Apareció como un creador «proteico»* (5).

De la fragua hogareña de su Barcelona natal, donde se inclinó en su adolescencia para recrear formas que arrebataba al fuego, al aire y al agua, aprisionándolas en lo que la tierra le donaba de más férreo y subterráneo, los sesenta y seis años de la vida de Julio González fueron, no obstante, una búsqueda continua en procura de una imagen que tradujera el diálogo sostenido entre su propia hondura y la vastedad de un mundo exterior pue lo comprimía y agigantaba a un mismo tiempo. De resultas de ese enfrentamiento antagónico y pro-

(5) *Idem*, p. 30.

pulsor, la depuración de esculturas descarnadas, tan enigmáticas como los elementos primarios de los que han ido surgiendo. La tierra y el fuego. El agua y el aire.

Visión que «inscribirá en la historia del arte moderno su obra tanto como la más espontánea de las floraciones plásticas como la más lúcida demostración de lo que llamamos el cubismo, y que va más allá de las búsquedas constructivistas de 1910», según lo sostuvo André Salmon (6) allá por el año 1934. Sin embargo, disiento totalmente con la opinión de que «no cumplió con todo aquello que debió hacer» (7), según Pierre Descargues. Tal pensamiento fuerza a suponer en uno mismo el poder de alterar el alcance más hondo de un tiempo consumado, así como adjudicarnos el don de desarrollar una historia paralela inexistente cuanto ineficaz e innecesaria, dado el ciclo efectivamente cerrado y la trascendencia real de sus repercusiones más valederas y cumplidas.

Quien visita la sala que el Museo Nacional de Arte Moderno de París reserva a la obra global de Julio González, la mayor colección que se haya reunido hasta el presente, no puede menos que advertir que allí están expuestos los jalones, a veces tortuosos y laberínticos, de todo creador genuino. Proposiciones acabadas en sí mismas, es cierto, pero puestas en el umbral de senderos que otras generaciones seguirán recorriendo continuamente, expandiendo ese círculo individual lo suficientemente fértil como para que allí sigan germinando otros espíritus.—*FEDERICO UNDIANO (Poste Restante. Paris 36. 75004 PARIS. France).*

---

(6) *Idem,* p. 148.
(7) *Idem,* p. 52.

«EL DIABLO MUNDO» EN «FRAGANCIA DE JAZMINES», DE FRANCISCO AYALA

El diablo mundo (1), de Espronceda, puede servir como ejemplo literario básico de una visión desesperada del mundo o, más bien, de un retrato de la desesperación de la condición humana. Es por muchos conceptos la elaboración romántica española de la visión bíblica y medieval del mundo como un valle de lágrimas. El título de

---

(1) José de Espronceda: *El diablo mundo,* Ed. Jaime Gil de Biedma, Madrid, Alianza, 1966 El número de las páginas después de las citas de Espronceda es de esta edición.

la obra resulta suficientemente sugestivo para que su sola mención por otros autores evoque la idea central del poema de Espronceda. Quizá la parte más recordada de éste sea el «Canto a Teresa», y aun cuando no se le cite expresamente, ciertas situaciones literarias recuerdan a esta parte de *El diablo mundo.* Tal ocurre, por ejemplo, en la novela *Great Circle,* de Conrad Aiken, donde el narrador, un profesor de español, se entera de la infidelidad de su esposa, mientras él está en Nueva York tratando con sus editores, y al sentir una gran desesperación durante su viaje de vuelta a Boston, menciona *El diablo mundo.*

Pero aunque se ha aludido con frecuencia a la obra de Espronceda, ningún autor había basado la suya propia en un episodio del poema, quizá por considerar éste demasiado reciente. Francisco Ayala lo ha hecho en su cuento *Fragancia de jazmines,* publicado por primera vez en 1965 (2). En ese mismo año Ayala produjo también su novela corta *El rapto,* en la que se refunde un episodio del *Quijote* de Cervantes. Hago referencia a esta refundición porque puede explicar algunos aspectos del método seguido por Ayala en *Fragancia de jazmines. El rapto* se ajusta tan fielmente al modelo —los detalles de los dos argumentos son casi idénticos— que el significado de la historia deriva en gran parte de su semejanza con él. En esencia la misma historia viene a parecer autónoma en un tiempo diferente. De este modo se logra demostrar sutil y artísticamente la repetición de la indigna conducta humana (3). La acción de *Fragancia* está situada también en un tiempo distinto, pero, al contrario que *El rapto,* muestra en cuanto al argumento importantes diferencias con su respectivo antecedente.

En el «Canto a Teresa» el narrador resume en esencia su vida amorosa, y muestra en términos apasionados cómo una juventud prometedora naufraga a causa de haber amado a Teresa. Como encarnación del amor, se la culpa de la amargura que él siente. El narrador en el cuento de Ayala recuerda, cinco años más tarde, la aventura amorosa que tuvo con una mujer casada mucho más joven que él. Su relato acentúa la manera discreta con que él logró llevar la aventura hasta su fin. Ambas obras, pues, tratan de una relación

---

(2) En la *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México,* vol. XIX (abril de 1962), páginas 12-13. El cuento aparece también en la colección de relatos de Ayala: *El jardín de las delicias* (Premio de la Crítica), Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 133-140, y en Francisco Ayala: *Obras narrativas completas,* México, Aguilar, 1969, pp. 1369-1375. El número de las páginas después de las citas referentes a esta obra es de *Obras narrativas completas.*

(3) Para una discusión detallada de esta obra véase mi artículo «Cervantes and Ayala's *El rapto:* The Art of Reworking a Story», *Publications of the Modern Language Association of America,* vol. 84, núm. 1, pp. 14-19.

amorosa concluida, y se da una aproximación sobre base específica entre las mismas cuando en la última frase del cuento el narrador de Ayala declara que su acción: «evitó... la amenazadora gangrena de los años y desengaños, dejándonos —a mí, y supongo que también a ella— no tristes recuerdos del placer perdido, sino una memoria melancólicamente dulce de aquellos días tan felices» (p. 1375). Esta afirmación, en la que incluye un verso de Espronceda, presenta un contraste notable con el principio del «Canto a Teresa», de donde ese verso procede:

¿Por qué volvéis a la memoria mía,
Tristes recuerdos del placer perdido? (p. 182).

Además, en la frase «Me pregunto si acaso ella no habrá recordado también hoy este aniversario; si no habrá venido a recordarle nuestras horas de abandono, y de amor, y de caricias» (p. 1370), hay una cita literal de los versos de Espronceda:

Y aquellas horas dulces que pasaron
Tan breves, ¡ay!, como después lloradas,
Horas *de confianza y de delicias,*
De abandono, y de amor, y de caricias (p. 188) (4).

En ambas obras el tono de la voz narrativa está en consonancia con su situación, y por esto quedan subrayadas sus evidentes diferencias: la ingenuidad e impetuosidad de la de Espronceda, y la madurez pretendida de la de Ayala.

Al narrador de Espronceda el recuerdo del pasado le produce tristeza. La felicidad ha desaparecido con el tiempo y el presente es contemplado con angustia. Esta visión antitética de la vida, presentada ya en las primeras estrofas, se elabora en el resto del «Canto». El mar, que en la poesía de Espronceda suele servir como escenario para la realización de la esperanza y la libertad, es la imagen principal usada para describir su juventud preñada de esperanzas:

Mi vida entonces, cual guerrera nave
Que el puerto deja por la vez primera
Y al soplo de los céfiros süave
Orgullosa despliega su bandera,

Y al mar dejando que a sus pies alabe
Su triunfo en roncos cantos, va velera,
Una ola tras otra bramadora
Hollando y dividiendo vencedora.

---

(4) La cursiva en estas citas es del autor de este estudio.

En la siguiente octava se indica el lugar del amor en esta actitud del espíritu abierto ante la vida:

¡Ay! En el mar del mundo, en ansia ardiente
De amor volaba (p. 183).

El «¡Ay!» inicial sugiere que su angustia presente está directamente relacionada con la citada propensión al amor, y su disposición amatoria se hace más aguda por las circunstancias concretas:

Yo desterrado en extranjera playa
... ...
Solo y perdido en la arboleda umbría,
Oír pensaba el armonioso acento
De una mujer al suspirar del viento (p. 185).

Las seis octavas siguientes (13-18) son un panegírico al amor y a la mujer que lo encarna. El narrador los exalta en versos que recuerdan los pasajes de Dante referentes a la Beatrice de *La Vita Nuova*, especialmente en su concepto del poder del amor para transformar la realidad a través de una mujer. En la octava 19, Teresa es mencionada como la mujer en cuestión, e inmediatamente se definen los términos de la antítesis:

¡Oh Teresa! ¡Oh dolor!...

que van a desarrollarse en la crucial octava 21:

¿Quién pensará jamás, Teresa mia,
Que fuera eterno manantial de llanto
Tanto inocente amor, tanta alegría,
Tantas delicias y delirio tanto?
¿Quién pensará jamás llegase un día
En que, perdido el celestial encanto
Y caída la venda de los ojos
Cuanto diera placer causara enojos? (p. 187).

La deterioración de la experiencia amorosa es vista en función del tiempo y simbolizada por una metáfora en que Teresa, comparada con el agua, pasa por muy diversos estados:

Tú fuiste un tiempo cristalino río
Manantial de purísima limpieza;
Después, torrente de color sombrío,
Rompiendo entre peñascos y maleza,
Y estanque, en fin, de aguas corrompidas,
Entre fétido fango detenidas (p. 188).

Pero aun cuando compasivamente la llama «¡Pobre Teresa!» y en las octavas finales del poema procede a revisar la vida de la mujer de un modo severo y negativo —intentando hacer más convincente el cuadro al presentarlo tal y como se imagina que ella misma está viéndolo—, resulta claro que el poeta revela su propia desesperación ante un enigma doloroso. Se siente desilusionado a causa del amor que se ha vuelto amargo, y se intensifica la tortura de la experiencia por el hecho de que mientras que en el momento de la narración el poeta puede abarcar en su totalidad una experiencia cuyo desarrollo cronológico obliga a clasificarla como dura, el tiempo también se comporta de una manera irregular e incontrolable al presentarse a la imaginación desordenadamente. De cuando en cuando, a lo largo del poema aparece Teresa como presente en imágenes vívidas y contrastantes. En las octavas 22 y 23 el poeta declara:

Aún parece, Teresa, que te veo
Aérea como dorada mariposa,
Ensueño delicioso del deseo,
Sobre tallo gentil temprana rosa,
Del amor venturoso devaneo,
Angélica, purísima y dichosa,
Y oigo tu voz dulcísima, y respiro
Tu aliento perfumado en tu suspiro.

Y aún miro aquellos ojos que robaron
A los cielos su azul, y las rosadas
Tintas sobre la nieve, que envidiaron
Las de mayo serenas alboradas; (p. 187)

Y ocho octavas después:

Ante mis ojos la funesta losa,
Donde, vil polvo, tu beldad reposa.

Esta división imprecisa entre el tiempo de la narración y el tiempo de la experiencia sugiere una distancia emocional desequilibrada y es el elemento básico que subraya las antítesis torturadoras y la «falta de matización», como lo ha expresado Jaime Gil de Biedma (5), que caracterizan el poema. El narrador no es ni moderado ni constructivo al sacar conclusiones de su experiencia. La compasión de sí mismo le conduce a una angustia completa:

Y me divierto en arrancar del pecho
Mi mismo corazón pedazos hecho (p. 193),

---

(5) En su prólogo a la edición mencionada antes, p. 16.

y al desprecio de un mundo que puede continuar funcionando libre de cuidados a pesar de la enormidad de su sufrimiento:

Que haya un cadáver más, ¡qué importa al mundo! (p. 193)

Todo esto se expresa desde un foco muy íntimo y personal (6) en el poema de Espronceda. El hecho de que la situación descrita por el narrador toque temas que son familiares en la experiencia general humana y literaria (por ejemplo, la deterioración de la imagen de Teresa tal cual la ve el poeta es semejante a las situaciones descritas en obras tan distintas como el poema azteca «Vida efímera» o «Rosa divina», de Sor Juana Inés de la Cruz), no se sugiere nunca en el «Canto». La voz en el poema está dedicada exclusivamente a la exploración de una experiencia personal; pero ésta es, sin embargo, representativa de una experiencia humana muy común. El «Canto», al revelar la profunda consternación del narrador ante un aspecto significativo de la condición humana, corresponde a otras situaciones presentadas de manera semejante en el poema, donde los devastadores efectos del tiempo aparecen como tema constante, para constituir un mundo que el poeta apropiadamente denomina «el diablo mundo» (7).

No puedo estar seguro de que esta interpretación que he dado del «Canto a Teresa» hubiera sido la misma si antes de formularla no hubiera conocido el cuento *Fragancia de jazmines*, de Ayala. Por lo menos es seguro que en mi interpretación acentúo elementos que se me han revelado más claramente a causa de la lectura de *Fragancia*. La narración de Ayala, escrita en otra época, en la nuestra, trata el asunto de una relación amorosa ya terminada en forma tal que revela tanto agudas diferencias como semejanzas marcadas con el argumento del «Canto», mientras que el significado fundamental de la historia está íntimamente relacionado con el del «Canto». Hay por lo pronto algunas coincidencias superficiales entre las dos obras. Los dos narradores conocen a sus amadas mientras viven en países extranjeros, y la amada del narrador de Ayala, con sus «preciosos ojitos azules» (p. 1370), tiene un parecido físico con Teresa. Pero las diferencias entre los dos narradores parecen requerir un co-

---

(6) Empleo el término *personal* refiriéndome sobre todo a la voz narrativa del poema y no a la persona de Espronceda. Esto no es para negar que el «Canto» tenga una base sólida en la biografía de José de Espronceda, en su relación con Teresa Mancha. En efecto, el hecho biográfico contribuye al tono *personal* del poema.

(7) Ofrezco esta opinión de la unidad de *El diablo mundo* no obstante esta nota de la pluma del mismo Espronceda acerca del «Canto a Teresa»: «Este canto es un desahogo de mi corazón; sáltelo el que no quiera leerlo sin escrúpulo, pues no está ligado de manera alguna con el poema.» José de Espronceda, p. 327. Me inclino a creer que la nota tiene un propósito «poético»: el de reforzar la impresión de la originalidad y la sinceridad del «Canto».

mentario más amplio. El centro de la autocaracterización del protagonista de Ayala es su experiencia, su madurez, su capacidad para lograr distancia emocional en una situación amorosa. No hay indicio de un ambiente social específico en el poema de Espronceda, donde todo el cosmos se opone en masa al mundo privado del narrador. El narrador de Ayala muestra una conciencia aguda de un medio ambiente definido, y construye su relato, que es realmente la explicación de sus motivos para terminar con la aventura, sobre una declarada percepción de la fuerza de las costumbres sociales. Dice que teme la reacción adversa de la sociedad a la conducta de la mujer, teniendo en cuenta la diferencia de las edades y el descenso de posición de su amada, pero sobre todo el escándalo de adulterio. Desde el principio del cuento se sugiere la distancia emocional producida por el lapso de cinco años entre el fin de la aventura y el momento de la narración. Lejos de estar atormentado por el recuerdo de su aventura, la evoca con dificultad cuando, mientras se está afeitando y preocupado por su apariencia de viejo, oye sin reconocerlo inmediatamente un viejo bolero que había sido la canción de él y su amada. Esta distancia que le permite burlarse de los viejos boleros en general por su «invariable patetismo sentimentalón» corresponde a la distancia que él pretende mantener durante todo el tiempo de la aventura. El resultado es una consistencia basada en el afán de control que corre por todo el relato del narrador de Ayala. Esto contrasta con la consistencia basada en la efusión de emociones por el narrador de Espronceda. La ingenuidad que predomina en las reacciones del narrador del «Canto» cede el camino a la autosatisfacción con un juguetón sentimiento de irónica ternura en el de Ayala: «Yo me burlaba cariñosamente, y ella fingía enojarse de mi incredulidad fingida» (p. 12).

Un nuevo elemento es aquí también la invocación de la sabiduría que, según se supone, llega con la edad, en un intento de dar validez a sus diferentes razones para poner término a la aventura. Esto también conduce a una actitud protectora y aun burlona hacia su amada. A causa de su inocencia, de su confianza en él y de su apariencia física, la llama, con algo de burla, «corderito», aun en la conversación. En varias ocasiones se muestra que su pretendida madurez está orientada hacia acciones y expectativas bajas. La falta de verdadera estimación para su amada culmina cuando en la última despedida revela que la consideraba solamente como un cuerpo: «Alguna vez, en la alegría de la playa, entre tantos otros bañistas, había contemplado yo a la distancia ese cuerpo querido

que era un secreto mío; ahora, en la penumbra de mi habitación, lo veía cubrirse, separarse, desprenderse de mí, hacerse ajeno; y dentro de unos instantes ya estaría para siempre fuera de mi vida» (p. 1375). Cuando él relata que en la misma ocasión le entregó «una crucecita de granates» y que «me juró que, así viviera mil años, hasta la hora de su muerte habría de llevarla colgada del cuello. "Como un voto", dijo» (p. 1375), el aspecto animal en la imagen que sugiere «corderito» llega a ser el predominante en su presentación. A este efecto contribuye mucho el uso sutil de lenguaje como «colgada *del* cuello» en vez de «colgada *al* cuello». En efecto, la complejidad sutil que caracteriza el cuento de Ayala viene en gran parte del hecho de que la madurez que presenta el narrador en su autocaracterización cede a veces bajo el peso de un haberse comprometido emocionalmente en manera perturbadora, hecho que trata de disfrazar con su ironía juguetona. De ahí que sus palabras dan paso a diferentes niveles de significado. Cuando, por ejemplo, le sugiere a su amada que ella tenía ganas de golpear a su engañado marido «entre los cuernos, ¿eh?» (p. 1371), sus palabras pueden significar burla cruel. Pero aún más, pueden indicar su resentimiento de que ella sea todavía la mujer de su marido, y su temor de que él mismo, siendo mucho mayor que el marido, pueda con el tiempo —poco tiempo— llegar al mismo destino. El temor a los efectos del tiempo como factor de deterioro inexorable resulta ser uno de los móviles más fuertes en su decisión de poner fin a la relación amorosa. Y vale recordar aquí al principio de *Fragancia* para sustanciar a la vez el papel central del tiempo en el cuento y la relación íntima que tiene éste con todo *El diablo mundo*. El «Canto tercero», el que sigue al «Canto a Teresa» en el poema, empieza con un comentario sobre los duros e inevitables efectos del transcurso del tiempo. El comentario termina con estos versos referentes al tema:

Pasa la juventud, la vejez viene,
Y nuestro pie, que nunca se detiene,
Recto camina hacia la tumba fría.

El poeta continúa:

Así yo meditaba
En tanto me afeitaba
Esta mañana mismo, lamentando
Cómo mi negra cabellera riza,
Seca ya como cálida ceniza,
Iba por varias partes blanqueando (p. 194).

El cuento de Ayala empieza con tema y con palabras casi idénticas:

> *¿A qué edad puede considerarse viejo un hombre? ¿A qué edad es uno lo que se dice un viejo?* Así yo meditaba en tanto me afeitaba esta mañana mismo, *cuando...* (p. 1369)

Su amada trata repetidas veces de negar que él sea viejo:

> *Tú no eres todavía ningún viejo: te prohíbo que vuelvas a repetirlo* (p. 1370).

Pero en el consuelo mismo el narrador habría de encontrar algo inquietante en el uso de la palabra «todavía». El tiempo, pues, tanto aquí como en *El diablo mundo,* ejerce una fuerza indomable y destructora contra las relaciones humanas. Al exclamar «¡Doloroso desgarrón!» en el último párrafo de *Fragancia,* el narrador parece expresar —cuando se lee la exclamación en el contexto de la complejidad que él quiere presentar en su autocaracterización— cierta autocomplacencia por haber entendido la situación y por haberse conducido racionalmente ante ella. Cuando dice luego que «La amputación fue terrible, pero —hay que confesarlo— necesaria», está manifestando en un nivel una actitud práctica que representa el polo opuesto de una antítesis con el espíritu romántico dominante en *El diablo mundo.* «Terrible» y «necesaria» serían completamente irreconciliables para el narrador de Espronceda. Y, sin embargo, las diferencias en las situaciones de los narradores resultan meramente superficiales. El cuento mismo, es decir, esta presentación circunspecta de un caso del amor perdido, indica que para el narrador de *Fragancia* los sucesos «eran-son...» (p. 1370) —valga esto a modo de ejemplo de su indecisión para con los tiempos verbales en el cuento— muy perturbadores. Al combinar esta observación con la de la desesperada pérdida de control que le sobreviene de vez en cuando se nota que «¡Doloroso desgarrón!» es una exclamación que arranca de su angustia, y la equiparación con la situación del narrador de *El diablo mundo* resulta ser válida.

Hacia el final del «Canto primero», que precede al «Canto a Teresa», el narrador de Espronceda introduce el tema de la repetición en la literatura. En una estrofa escribe:

> Nihil novum sub sole, *dijo el sabio:*
> Nada hay nuevo en el mundo; *harto lo siento* (p. 175).

Y dos estrofas después añade:

¿Y no habré yo de repetirme a veces,
Decir también lo que otros ya dijeron,
A mí, a quien quedan ya sólo las heces
Del rico manantial en que bebieron?
¿Qué habré yo de decir que ya con creces
No hayan dicho tal vez los que murieron:
Byron y Calderón, Shakespeare, Cervantes
Y tantos otros que vivieron antes? (p. 176)

El tema aquí tratado por Espronceda ha recibido también considerable atención de Ayala (8), y es una coincidencia significativa que haya decidido basar una narración en una obra que contiene el tratamiento explícito del tema de la repetición en literatura. Espronceda se enfrenta aquí con un problema que vino a ser particularmente importante para los románticos con sus doctrinas de originalidad, sinceridad y espontaneidad. No es sorprendente que su solución del problema en el «Canto a Teresa» sea hacer que su narrador hable de su experiencia personal, de algo «De mi propia cosecha, que es mi fuerte» (p. 177). Escribiendo en una época en que los conceptos del siglo XIX sobre la originalidad en materia literaria no son ya un obstáculo a la refundición de obras ajenas, y en que la crítica suele ser más penetrante en su observación de los factores internos que contribuyen al arte narrativo, Ayala reconoce abiertamente su deuda con Espronceda. El cuento lleva como subtítulo, «Homenaje a Espronceda», y su narrador, un hombre que lee, muestra un íntimo conocimiento de *El diablo mundo,* cuyos versos incorpora literalmente en el relato. De hecho parecería usar el destino del narrador de esa obra literaria como una experiencia que debería evitarse. Para el narrador del «Canto» el amor era una fuente de inspiración y de placer, mientras que Teresa, antes de deteriorarse su imagen en «torrente de color sombrío», y finalmente en «estanque de aguas corrompidas», representaba «manantial de purísima limpieza». El narrador de Ayala, cauteloso ante los rigores del tiempo, declara que la aventura amorosa debe terminarse cuando afirma que siente que «habíamos llegado al fondo de un callejón sin salida, estábamos arrinconados» (p. 1375). Intenta por medio del raciocinio —un factor que no exhibe el narrador de Espronceda— hallar una solución: «Tuvo ella que rendirse a la razón, y decidimos, sin más, cortar por lo sano» (p. 1375). Pero sus medidas son estériles en un aspecto importante. Una vez empezada

(8) Véase, además de las referencias indicadas en mi artículo ya mencionado, la obra de Ayala, *El as de Bastos,* Buenos Aires: Sur, 1963.

la aventura amorosa no pueden evitar las heridas, el caudal de dolor humano que éstas acarrean, especialmente para ella, que no goza de la ilusión de creer controlar la situación. La semejanza básica con el narrador de Espronceda reside en el hecho de que toda su actividad en el cuento, su intento de parecer razonable, su burla, son disfraces de su fundamental *impotencia*. Las dos obras, pues, tratan del fracaso en las relaciones de amor, relaciones que son prominentes en la actividad humana y cuyos comienzos misteriosos y expectantes enmascaran las semillas de la desilusión y del sufrimiento posteriores. Este ciclo infeliz que evidentemente no puede evitarse, a pesar de las lecciones de la experiencia humana pasada, sigue repitiéndose, pues tiene sus orígenes en la flaqueza humana, al parecer incorregible.

Visto de esta manera, el cuento de Ayala se conforma con un aspecto importante de su práctica narrativa, tanto en cuanto al tema como a la técnica; porque en esta historia, intitulada irónicamente *Fragancia de jazmines,* la técnica de la refundición se aplica a demostrar la repetición y persistencia de la humana flaqueza (9).

Una refundición es a la vez un acto creativo y un acto de crítica: propone elaboradoramente cierta interpretación del modelo; y si admitimos la aseveración de Jorge Luis Borges de que «cada escritor *crea* a sus precursores» (10), se efectúa esto más eficaz y decisivamente por medio de la refundición. Pertenecientes a distintas épocas las dos obras que estudiamos aquí, la refundición pone de relieve los estilos de cada una. El narrador de Espronceda grita abiertamente al mundo, que le muestra su indiferencia, mientras que el de Ayala, declarándose temeroso de la condenación de su mundo, muestra su cautela a través de su pretendido refinamiento. El uso extensivo del lenguaje coloquial por este narrador se ajusta bien a su declarada familiaridad con las maneras de la sociedad. Y, sin embargo, los distintos estilos de las obras forman un aspecto del contraste que oculta su semejanza profunda.

Finalmente, el método de Ayala en esta historia sugiere algo acerca del procedimiento crítico que debe adoptarse para estudiar su

---

(9) La parte de las *Obras narrativas completas* de Ayala donde aparece «Fragancia de jazmines» se intitula «Días felices». La ironía del título queda subrayada por el hecho de que «días tan felices» son las últimas palabras de la irónica última frase de «Fragancia». De hecho, la visión del mundo que informa esta sección del libro —una sección que contiene cuentos de ternura aparente y de acomodación a la desilusión— coincide con la de la sección intitulada «Diablo mundo». En esta sección la visión del mundo presentada por las piezas es más abiertamente desagradable y la relación con Espronceda más obvia.

(10) *Otras inquisiciones,* Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 148.

obra en general. Muestra una vez más que es fácil exagerar la importancia de los aspectos sociológicos específicos de su ficción. Sus obras suelen tener ambientes sociales precisos, que él, ayudado sin duda por su profesión de sociólogo, ve con gran penetración. Pero su interés por los ambientes sociales específicos está completamente subordinado a su preocupación por la conducta humana indigna, que se repite universalmente a lo largo del tiempo.

Por otra parte, la crítica literaria, continuando con la tendencia *establecida en relación con algunas obras de la literatura medieval* y especialmente del Siglo de Oro, se ha acostumbrado a enfocar la novela española (según ha pasado con la novela de otros países) en primer lugar como una novela nacional. Se ha observado que los grandes novelistas, comenzando por Cervantes, se interesan especialmente en explorar la realidad nacional, y que las manifestaciones de esta realidad a través de paisaje, historia y costumbres, han sido investigadas, promulgadas, parodiadas y satirizadas en sus obras.

Esta práctica ha continuado dentro del siglo XX, y, en general, los críticos han podido percibir la universalidad en la novela española sólo a través del proceso indirecto de leer la obra en su totalidad como una metáfora. Este procedimiento no resulta aplicable a las de Francisco Ayala, porque él no es tradicional en su visión de tiempo y espacio (11). Su insistencia sobre la aparente eternidad de la conducta humana se pone de relieve en toda su obra y está particularmente explícita en *Los usurpadores* (1949) y en ciertas historias de *La cabeza del cordero* (1940) e *Historia de macacos* (1955). Sus escritos de ficción alcanzan directamente un nivel de universalidad a través de referencias específicas dentro de sus obras a otros tiempos y lugares, en los cuales ocurre una conducta humana semejante, y situando ubicuamente las diferentes historias que forman una colección (por ejemplo, *Historia de macacos, De raptos, violaciones y otras inconveniencias*, 1966, y *La cabeza del cordero).* En su obra narrativa ha recurrido con frecuencia, es cierto, a técnicas y sujetos tratados antes por grandes escritores españoles que le han precedido. Pero sus trabajos reflejan la accesibilidad al mundo en general y a la históricamente más larga experiencia humana, que nuestra época nos proporciona, así como las semejanzas fundamentales entre las gentes que esta accesibilidad revela. Y, sin embargo, Ayala ha mantenido a la vez una firme unión con la tradición

(11) Véase la conclusión de mi libro *El arte narrativo de Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1964.

nacional. Lo ha hecho elaborando los temas del honor y la religión, los temas por excelencia de la tradición española, dentro de la profunda preocupación moral que sustentan todos sus escritos.— *KEITH ELLIS (Department of Italian and Hispanic Studies. University of Toronto. TORONTO, Ontario, Canadá).*

MANUEL VILANOVA: PASION DE LA POESIA, RAZON DE VIDA

Yo no sé lo que pretendo
al convocaros a mirar las largas tardes
de mi infancia, la techumbre
de las noches, estas sombras
diversas de pálida fatiga,
helada hiedra que me acerca
a mi triste lector después
de tantos siglos: también un deseo
de vivir mezclado al tiempo.

M. V.

No suele ser frecuente que el primer libro de un poeta sea tan abundante y complejo como el que nos ofrece Manuel Vilanova (Barbantes, Orense, 1944). Ello nos predispone: o es un poeta precipitado, cuya madurez y reflexión frente al hecho de escribir es bastante superficial, o, por el contrario, se trata de un trabajador incansable, de un constante aventurero, de un apasionado buscador en los difíciles entresijos de la creación literaria. Y son estas últimas circunstancias las que confieren al trabajo de Vilanova un interés y un rigor poco comunes, a pesar de los peros que a la totalidad puedan ponerse, y que se desprenderán más bien de los enfoques o preferencias personales de cada lector. Lo que más me ha admirado siempre en Manuel Vilanova es su inquebrantable fe en la poesía. Y no en la poesía como género tópico, encuadrado en los manualitos de preceptiva literaria, ni siquiera en la poesía como actividad escritural, sino en la poesía como ese algo inexplicable por lo inmaterial. Y no hago fácil lirismo metafísico. Cuando digo inexplicable es porque me lo parece. Y si algo sostiene al Manuel Vilanova escritor en medio de este cada día más demencial mundo de nuestra literatura de pasillos, tertulias y componendas, es su inalterable convicción de creador por medio de la palabra; su fe ciega en que todo lo que hace en ese ámbito vive alentado por la sinceridad, el trabajo duro y la entrega incondicional. Su vitalidad desorbitada, in-

cluso física, se transmite invariablemente a su trabajo literario. Por eso no es sorprendente —como ya apunto antes— que su primer libro (*) encierre una riquísima multiplicidad, una serie de vivísimas sugestiones, no todas con idéntica intensidad y acierto, pero igualmente atrayentes, y que colaboran con eficacia a que podamos entender al poeta y a su criatura, este libro de tan atinado título, *Mejor el fuego,* del que intentaré anotar sus rasgos más significativos.

Adelanto que la tarea crítica no ha sido nada fácil, porque el libro se presta a enfoques y perspectivas múltiples (todas de igual validez), lo que, por otra parte —no se me esconde—, puede otorgarle mayor interés y atractivo. Quienes hemos compartido con el autor las inquietudes de esta edición de su primer libro sabemos bien de la desazón que lo posee y de lo que fervorosamente entrega de sí Vilanova a la poesía y a sus poemas. Sabemos de su amor total, de su plena oblación a la criatura viva, que es el poema. Cómo lo siente y cómo lo vive, y cómo se duele de su siempre incierto destino. Destino caprichoso y voluble este de la poesía, máxime cuando, como en el caso de nuestro escritor, todo su trabajo «ha nacido de mi realidad interior y muy al margen de... grupos, escuelas o ideas...». Independencia que, en nuestro medio literario hecho de *posses,* de *saber estar,* de relaciones públicas..., se paga siempre a precio muy elevado. Importancia que le confiere a Vilanova una mayor y más sólida anuencia, precisamente por lo excepcional.

Mejor el fuego se ofrece al lector como un proceso de composición. No es un todo único, sino la consecuencia de que unidades parciales se funden y complementen en una totalidad intencional y se encaminen a un objetivo común. A la contemplación que preside la primera parte del libro (y ya nos referiremos más adelante a la peculiar manera de *contemplar* en la poesía de Vilanova) se unen, en estrecha interdependencia, los «numerosos funerales» del poeta, en los que se danza y se llora; el ansia asustadiza de buscar «a sus hermanos» que ronda al poeta ciertas noches; la jocosa reflexión sobre la existencia o, en fin, la «amorosa quietud» en la que su comprensión de la vida llega a remansarse.

El mundo y la realidad son abordados por el poeta desde diversos ángulos, desde diferentes perspectivas, y la multiplicidad de formas, de visiones, de conexiones con que se acerca a la realidad, van conformando esa unidad que el libro acoge y por la que el libro se justifica. El proceso lo explica el propio poeta: «... estos poemas están hechos sobre situaciones muy concretas, y sobre ellas se levanta la imagi-

(*) Manuel Vilanova: *Mejor el fuego,* Fablas Ediciones, Las Palmas, 1972, 108 pp.

nación, la exageración y la búsqueda consciente del ridículo; creo que por primera vez el sarcasmo hace una función efectiva en mi poesía». Situaciones concretas, me permito añadir, que pueden ser mitos, símbolos e imágenes, fuentes literarias o hechos de su propia experiencia vital y cotidiana que, asediados y penetrados por la mirada del poeta se convierten en pretexto, y en cauces, para llegar al fondo, al origen primario de esa realidad objetiva. El poema, aunque es discursivo, aunque no pretende llegar a la síntesis lírica, sino que se distiende y alarga en una amplia y detenida narración, no se queda en eso, sino que penetra y ahonda hasta que se pueda reconocer el porqué de tanta y tan detenida especulación:

... poco recuerdan los humanos,
porque acostumbran a ser necios
y a olvidar su origen, porque no buscan
el origen de sus yugos.

Y no hay elementos gratuitos en este proceso que se identifica con un enriquecimiento verbal, con un progresivo trabajo sobre la palabra como elemento esencial, como «único consuelo», como el constante ámbito misterioso entre cuya naturaleza el escritor se aventura o se debate

(... A menudo se desgañita
el verso a borbotones y entonces
es un esperteyo o un murciego.
A menudo es pavorosa cuchillada
en el rostro amargo del poeta.)

o a través de la que se siente redivivo

(... y va en bancarrota
tu palabra, en la que quieres vivir,
o descansar a veces, en la que debieran
vivir las mañanas del verano).

Lo mismo sucederá al contacto con la experiencia vital y ambiental. Allí la palabra deja al descubierto todo su valor sensorial, porque sensorial es el acercamiento a ese mundo de las sugestiones del pasado. Valor sensorial que dimana del propio poema:

Una nostalgia borrada con gran miedo
me llevaba camino del mar
y la brisa traía la alta embriaguez
de las tardes de marzo cuando
se amontonaban las formas
sumidas por la luz, en la luz
transidas.

Y nunca de la experiencia culturalista, o literaria, que se transmite a algunos de los poemas: paráfrasis, evocaciones, transmutaciones, homenajes, procedentes de una corriente histórica de la que el poeta no quiere desvincularse, porque se siente parte integrante de la misma, y en las que no hay manipulación de fórmulas, sino asimilación de contenidos.

Ahora bien, para mí, y comprendiendo la importancia que tiene para el libro todo ese proceso constructivo al que me he venido refiriendo, la razón fundamental de la corporeidad y personalidad de *Mejor el fuego* reside en lo que de justificación de una actitud vital (y por vital, creadora) pueda tener. La poesía es para Manuel Vilanova, a pesar de ser tremendamente suya, una manera de acercarse a los otros. El juego de segunda y tercera personas, el dejar algún resquicio a un *yo* nada intransigente, ya nos pone sobre la pista de lo que digo. La constante intención de justificar su actividad, su postura dinámica ante las cosas y ante los demás

(El poeta
sacudía la ceniza, se incorporaba
a todos los pueblos de la tierra,
sabía de amores mercenarios, de las plazas
rotas, de los viejos sin nombre, nombraba
el rumor de los océanos. El poeta
apuró los hechizos, la copa
henchida de cenizas. Contaba estas cosas
a los hombres.)

va a hacer de *Mejor el fuego* un libro en el que el verbo va a tener fundamental importancia. Un verbo siempre en presente, siempre en acto, donde la contemplación misma se nos aparece como una relación dinámica en que las fuerzas contemplador y contemplado están siempre en plena tensión. No es ocioso, pues, que en gran medida el libro trate de acercarnos y de entregarnos, con toda justeza, el mundo personal del escritor:

Y largo sería recordar ahora
los altos momentos de soledad
contra la muerte, los caminos
jóvenes despertados en las formas,
en las miradas de los jardines
o en las fatigas.

La búsqueda de esa herencia del pasado que se rescata críticamente para comprender mejor todo lo demás:

... Dulces
fueron aquellos días de los albores de la vida, del lago
sauz, de la luz generando pasiones; la primera
comunión,
el césped y la pena.
Dulces fueron los abrazos oscuros que se rompían sobre
la piel, la mirada
triste de las vírgenes de rodillas, las miradas enojadas
de los sagrados corazones,
... ...

El poeta aparece cercado por sus fantasmas, pero él se arriesga, «llega desnudo hasta la orilla», con una única y firme convicción: la fe en su oficio, en su laborar en pose de la captación y comprensión de la realidad:

Sabe este poeta
de las cosas tristes y oscuras de su reino
y apuesta su vida hasta tener
heladas las entrañas como si sus palabras fueran
tierras imposibles, crepúsculos, amanecidas cosas
o viejas mesetas que tiemblan al lado de su cuerpo,
fecundadas de muertos, de airadas muchedumbres
que dejan que la vida las viva.

Y el modo en que puede otorgarla a los otros. Sin concesiones, en lucha abierta contra las represiones, contra lo que ata libertades, aunque sea necesario llegar a la ironía, al sarcasmo, a la nada complaciente interpretación de la realidad que cotidianamente se nos ofrece.

Por eso se va desarrollando, poco a poco, a lo largo del libro, una violencia contra lo establecido, nunca anárquica, pero sí capaz de lo sorprendente; y el lenguaje se agría, o se hace jocoso, o cruelmente satírico

Está el Marqués de Sade sentado en la palabra
impronunciable. Está superviviendo abismos
y huracanes. (Viene de pasar cien días
en Sodoma donde estuvo haciendo antologías,
donde estuvo bautizando a su hijo hasta la náusea.)

o abiertamente desenfadado, porque la vida se le ofrece como la total posibilidad de libertad, de vivirla plena e intensamente. «Poeta lupanar» será, por consiguiente, la última consecuencia de este proceso. El verso se hace no ya externamente crítico, sino profundamente moralizante, aunque la moral de Vilanova no sea «edificante», según la acepción pedestre del término. Para concluir, no sé si deses-

peranzadamente, no sé si alentadoramente, pero sí con certeza y rotunda convicción, con unas reflexiones vibrantemente dramáticas

> *(¿Quién hubiera osado atreverse a este vano*
> *silencio, a este ciclo último del ser.*
> *Mejor el fuego, este hondo incendio*
> *que consume mi cuerpo, mi memoria.)*

ante lo que ha sido, lo que ha dejado de ser y lo que puede ser de ahora en adelante. Reflexiones dramáticas de las que no se halla muy lejana la constante alusión a la muerte, el misterio que la acompaña y la premonición que la aureola.

Y llega la hora del juicio. De hacer recuento de esta lectura. ¿Será imprescindible el balance? Quisiera no tener que hacerlo. Y no porque con él el poeta resultara perjudicado, sino porque ante una obra que se abre en este momento a la vida, y de la forma en que lo hace: con esa complejidad, con esa multiplicidad, con esa constante sugestión, parece que es prematuro impartir premios y castigos. Pero también pudiera parecer que esquivo el compromiso, máxime siendo, como soy, culpable en gran parte de que *Mejor el fuego* haya llegado a ser *un libro en la calle.* Si he de hablar desapasionadamente, diré que *Mejor el fuego* va a quedar como un logro más que estimable en el haber de su autor. En primer y más importante lugar, porque a su radical sinceridad se une la totalización de un mundo de búsquedas, de reflexiones, de análisis críticos y, sobre todo, la plasmación literaria de lo que se quiere decir con una adecuación del lenguaje que si, en momentos, desmaya (y yo hubiese suprimido algunos poemas que no quitan ni ponen nada al conjunto del libro), nunca es inane, ni caprichosa. Manuel Vilanova ha demostrado sobradamente que puede, y debe, seguir adelante con su tarea; continuar ese camino esperanzador tan alentadoramente emprendido. El riesgo, que él no desconoce (ni desestima, lo sé), reside en que al haber volcado en su primer libro todo lo que dentro le quemaba, se logra la consecución de los objetivos propuestos; pero también se ha llegado a la cancelación de un ciclo que le obliga a no repetirse, sino a dar un giro decisivo y a encontrar los nuevos caminos que su enjundiosa escritura necesita para llegar a despojarse de una reiteración que puede serle fatal.

La inmediata andadura es difícil, y el escritor habrá de estar muy atento sobre todo en lo que a la palabra respecta, y a su manejo, al difícil dominio de la escritura, de lo que Vilanova ha dado muestras de sobrada inteligencia. Con ello, y con su convencida fe en el oficio de poeta y el fervor que pone en su trabajo tendremos unas creden-

ciales más que halagüeñas para esperar de Manuel Vilanova nuevas e interesantes entregas poéticas, que ya se anuncian inmediatas. Nuestro escritor sabe que el compromiso contraído con la poesía le obliga a mucho. En ello habrá de cifrar sus más cercanos objetivos.— *JORGE RODRIGUEZ PADRON (Nara Toscana, 16. San Benito. LA LAGUNA. Tenerife).*

JUAN ZORRILLA DE SAN MARTIN, TRADUCTOR DE OSSIAN

Al rayar el siglo XIX, un larvado romanticismo, ingénito en América y fomentado por las corrientes europeas, empieza a latir en todos los países del mundo hispánico. Varias fueron las influencias europeas que contribuyeron a promover este impulso romántico. Entre éstas se cuenta también la de Ossián, aunque limitada, con menos fuerza que en Europa, y penetrando en parte a través del influjo francés, que es el más destacado en la literatura hispanoamericana (1). «Ossián —afirma Rodó—, cuyo romanticismo, falsificado pero lleno en su hora de sugestiones felices, fue, sin duda, de los más activos elementos de renovación que prepararon universalmente el nuevo gusto poético» (2). A través de las versiones francesas e incluso de las italianas, la poesía ossiánica se difunde y se extiende en el continente americano. Tres son los principales aspectos en que se presenta expandido el ciclo de la influencia ossiánica en aquella literatura: el primero, aparición de un escaso número de traducciones e imitaciones libres, como asimismo epígrafes, citas, elogios y reflejos parciales, extractados del acervo macphersoniano, todo ello efímero y limitado a un éxito pasajero; el segundo, el sentimiento que asimila la nueva estética del paisaje, manifestado en las detalladas descripciones de la rica y variada naturaleza americana y emparejado con esa doble melancolía que se desprende de los *Poemas de Ossián*, y el tercero, la idealización del indio, en tipo lírico, proyectada hacia el pasado, como queriendo ver en ello la epopeya de un remoto clan. En Hispanoamérica fueron escritores ossiánicos, entre otros, Heredia,

(1) Emilio Carilla: *El romanticismo en la América Hispánica* (Madrid, Editorial Gredos, 1958), Biblioteca Románica Hispánica, II, Estudios y Ensayos, pp. 84-87.

(2) José Enrique Rodó: «El mirador de Próspero», en sus *Obras completas*. Editadas, con introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal... (Madrid, Aguilar, 1957), p. 681.

el del *Niágara,* quien tradujo al español tres poemas de Ossián (*La batalla de Lora,* dedicada al poeta argentino José Antonio Miralla; *La guerra de Inis-Thona, Oina-Morul* y tres fragmentos de los mismos bajo los títulos de *Morar, Al Sol* y *A la Luna*) (3); Lorenzo María Lleras, de Colombia, quien en sus *Ocios poéticos* (Bogotá, 1863) incluyó su traducción completa del poema ossiánico *Temora,* cuyo primer canto, precedido de una introducción, había aparecido ya en la famosa revista colombiana *El Mosaico* (4); Juan Montalvo, de Ecuador, quien en la prosa libresca de uno de sus *Siete tratados,* además de presentar sin disimulo un desfile de «heroínas de Ossián» y comparar a Bolívar con los guerreros de la antigua Caledonia, destaca los versos sublimes de Olmedo, figurándose ver en ellos «a Fingal cómo desciende todo armado de las montañas de Morvén» (5). Otros escritores y poetas hispanoamericanos, cuya enumeración sería prolijo mencionar aquí, se inspiraron y cayeron también en las redes de la entonces hermosa superchería del escocés James Macpherson (1736-1796). Ello puede verse, por ejemplo, en los reflejos parciales presentados en las obras de los poetas argentinos Esteban Echeverría (6), Rivera Indarte (7), Mármol (8), Ricardo Gutiérrez... (9);

---

(3) José María Heredia: *Poesías completas.* Homenaje de la ciudad de La Habana en el centenario de la muerte de Heredia, 1839-1939 (La Habana, 1940-1941), 2 vols. en 1. Colección Histórica Cubana y Americana, dirigida por Emilio Roig de Leuchseuring, 3, vol. II, pp. 285-296, 297, 298-299, 300-301, 302-306, 417-423. Arnold Chapman: «Heredia's *Ossian Translations*», en *Hispanic Review,* vol. XXIII, (julio 1955), núm. 3, pp. 231-236. Mother María Fidelis: «El tríptico de Heredia 'Al Sol'», en *Hispanic Review,* vol. XII (julio 1944), núm. 3, pp. 239-248.

(4) Lorenzo María Lleras: *Ocios poéticos.* Primera colección que comprende la «Temora» *de Ossián, poema épico en ocho libros (Bogotá, Imprenta de Echeverría Hermanos, 1863),* pp. 1-210. La traducción en verso de «Temora», I, apareció anteriormente publicada en la revista colombiana *El Mosaico,* vol. II (Bogotá, 1860), núm. 46 (24 de noviembre), pp. 365-368, y núm. 47 (1 de diciembre), pp. 373-375.

(5) Juan Montalvo: *Siete tratados* (Buenos Aires, Editorial Americalee 1944), cap. II: «De la belleza», pp. 98, 100-102, 131, 139-140; cap. V: «Los héroes de la emancipación de la raza hispanoamericana», pp. 341, 343, 345 y 357. Enrique Anderson Imber: *El arte de la prosa en Juan Montalvo* (México, El Colegio de México, Editorial Stylo, 1948), pp. 86, 104, 144 y 196.

(6) Esteban Echeverría: *Obras completas* (Buenos Aires, Carlos Casavalle, Editor, Imprenta y Librería de Mayo, 1870-1874), 5 vols. «Cartas a un amigo», Layda, y traducción castellana de «Comala», en vol. III, pp. 33-34, 143 y 258-268.

(7) Bartolomé Mitre: *Vida y escritos de José Rivera Indarte,* 4.ª ed. (Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1953). El canto III, titulado «El ensueño», p. 214, de su poema *Batalla de Caaguazú* (1842), pp. 205-255, tiene como epígrafe un fragmento de Ossián tomado de una traducción, en español, del poema «Carthon». Isidoro Montiel: «Ossián en la poesía de los argentinos Gutiérrez y Rivera Indarte», en *Duquesne Hispanic Review,* año V (1966), núm. 2, páginas 91-98.

(8) José Mármol: *Cantos del peregrino,* con una introducción de Juan María Gutiérrez (Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917), pp. 7 y 109. Rafael Alberto Arrieta: «Resonancia ossiánica» [en la Argentina], en *La Prensa* (Buenos Aires, domingo 6 de enero de 1946, sección segunda). Emilio Carilla, *ob. cit.,* p. 86.

(9) Ricardo Gutiérrez: «El hijo del Sol» (imitación del estilo de Ossián), en *Antología de poetas argentinos,* por Juan de la Cruz Puig (Buenos Aires, 1909-1910), 10 vols. Vols. VII-VIII, pp. 227-238. Citado por Rafael Alberto Arrieta, *ob. cit.;* Emilio Carilla, *ob. cit.,* p. 86; Isidoro Montiel, *ob. cit.*

en las traducciones e imitaciones de los cubanos Francisco Iturrondo (10) y Diego Vicente Tejera (11), y en aquellas otras, por no citar todas, de Felipe Tejera (12) y Constantino Carrasco (13), escritores de Venezuela y Perú. Baste decir que el influjo estético de aquella épica brumosa que trajo al mundo el sofisticado bardo caledonio estuvo patente en Hispanoamérica hasta casi al final del siglo XIX. Una prueba de que la influencia de los *Poemas de Ossián* llega en Hispanoamérica hasta casi el final de la decimononona centuria la encontramos precisamente en la producción literaria de Juan Zorrilla de San Martín (1855-1931), poeta de talla, perteneciente al segundo romanticismo uruguayo, que corre desde 1880 hasta el advenimiento del modernismo. Juan Zorrilla de San Martín señala la poesía ossiánica como una de las influencias reflejadas en su poema *Tabaré*, y él mismo, empapado en esta influencia, compone más tarde, ya en 1890, la traducción castellana en prosa de uno de los *Poemas de Ossián*, titulada «Escena de una noche de octubre en el Norte de Escocia», trabajo publicado en la *Revista de la Academia Literaria del Uruguay*, órgano de un centro católico de Montevideo, así nombrado, que apareció de 1890 a 1892.

TABARE

Es un poema épico lírico, de tono elegíaco, dividido en tres libros, de dos cantos el primero, seis el segundo y otros seis el tercero. A pesar de *La epopeya de Artigas*, puede considerarse como la obra maestra de Juan Zorrilla de San Martín. Este empezó a escribirlo en 1879, pero no lo terminó hasta 1886, durante su destierro en Buenos Aires. Lo reeditó, cada vez con nuevas variantes, en 1892 y 1918; dio el texto definitivo en la «novísima edición, corregida por su autor»,

---

(10) Francisco Iturrondo [Delio, pseud.]: *Ocios poéticos de Delio* (Matanzas, por D. Tiburcio Campe, Imprenta del Gobierno, 1834). Poema «A Malvina en el sepulcro de Oscar» (pp. 125-128); traducción castellana de «La guerra de Inis-Thora» (sic) (pp. 225-240); traducción castellana de un fragmento de «Los cánticos de Selma, poema de Ossián» (pp. 241-255), y varias menciones a nombres, lugares y episodios ossiánicos en otros poemas.

(11) Diego Vicente Tejera: «Oina-Morul», poemo de Ossián, en *Revista de Cuba*, vol. XIII (Habana, junio 1883), pp. 554-560. Reproducido en sus libros *Poesías completas* (1879), *Poesías* (1883), *Poesías*, 4.ª edición, aumentada (Habana, Imprenta Rambla, Bouza y Cía., 1932), pp. 279-283.

(12) Felipe Tejera: «Dargo, hijo de Drivel (poema de Ossián)», «Combate de Oscar y Dermid (poema de Ossián), «Finan y Lorma (poema de Ossián), en *El Cojo Ilustrado*, años IV, V y VI (Caracas, 15 de enero de 1895, 1 de octubre de 1896 y 1 de mayo de 1897), núm. 74, pp. 30-32; núm. 115, p. 731, y núm. 129, pp. 348, 350 y 352.

(13) Constantino Carrasco: *Trabajos poéticos*. Introducción de E. Larrabure y Unánue (Lima, Imprenta del Estado, 1878). Contiene, entre otros, *Cantos de Ossián*, traducidos del inglés de Macpherson, pp. 315-317.

de Montevideo (1923). Está escrito en rítmicos versos asonantados, que responden en su métrica a la fórmula estrófica tan popularizada por Bécquer. Enmarcado en la magnífica naturaleza de la América del Sur, poetiza una bella leyenda que narra la invasión de los españoles en suelo uruguayo y la desaparición misteriosa de los indios charrúas, raza aborigen sobre la que parece gravitar un destino fatal. El poema *Tabaré,* eminentemente subjetivo y con predominio de elementos líricos, lleva además en sí un espíritu genuinamente romántico que enlaza con la tradición ossianesca. El mismo Zorrilla de San Martín lo confiesa ingenuamente, cuando, al declarar las influencias y estímulos que le alumbraron en la composición de dicho poema, dice: «No son difíciles de percibir, por cierto, las luces que me alumbraban al escribir *Tabaré;* las de Dante se distinguen, claras como un día de sol; las reminiscencias de Shakespeare parecen escritas en mis versos con tinta roja o azul; bien fáciles de tocar con mano son las influencias de Homero y Esquilo, que yo deletreaba con pasión o adivinaba en traducciones deplorables; nada digamos de las de los clásicos castellanos; las de Cervantes sobre todo, que yo me sabía de memoria. ¿Y quién que tenga ojos deja de ver, como las vio Valera, no sólo las de mi Gustavo Bécquer, geniecillo amable y querido, despertador de mi adolescencia poética, sino también las fortísimas de Goethe, Schiller y *Ossián,* que hacían resonar mi recién nacido corazón, como un escudo, con los golpes de sus verbos inauditos y comenzaban a extirpar en mi vocabulario los adjetivos afónicos de la retórica?» (14). Zorrilla de San Martín confesó igualmente, en nota a la introducción de *Tabaré,* que ha querido infundir en su obra «el ser de la epopeya»: la epopeya de la raza charrúa, y al querer que ésta fuese así, pone como ejemplo a considerar, entre otros, los *Poemas de Ossián.* «Inoculad —dice— el espíritu épico en un organismo literario hermoso y habréis realizado la epopeya. ¿No existen epopeyas dramáticas? ¿No se ha llamado epopeya al *Quijote,* a la *Vida es sueño* o a los cantos de *Ossián?»* (15). Insistiendo en esta influencia ossiánica, han coincidido casi todos los críticos que se han detenido en el análisis del poema *Tabaré.* Uno de ellos, quizá

(14) Juan Zorrilla de San Martín: *Tabaré... La leyenda patria,* 5.ª edición (Barcelona, Editorial Cervantes, 1937), Los Príncipes de la Literatura, VIII: «El libreto de *Tabaré* del autor, para esta edición», p. 41. El poeta uruguayo escribió esta autocrítica para comentar el proyecto del insigne músico español Tomás Bretón (1850-1923), de verter las estrofas del poema *Tabaré* en ópera, proyecto que realizó en 1913. Ya antes el compositor uruguayo Alfonso Broqua (1876-1946) había hecho una inspiradísima partitura musical para voces y orquesta, aprovechando ciertos versos del mismo poema. Es su primera obra de consideración, y fue estrenada en Montevideo en 1910.

(15) *Ibídem,* pp. 65 y 264. Citado por Cavaldo Crispo Acosta, Lauxar (pseud.): *Motivos de crítica.* Juan Zorrilla de San Martín (Montevideo, Palacio del Libro, 1929), pp. 83-85.

el más reputado, Alberto Zum Felde, apunta con gran acierto lo siguiente: «Pero no ha de olvidarse que esa característica [la de apartarse del clasicismo renacentista] procede, en cierto modo, de la fuente de Ossián. Percíbese claramente en *Tabaré* el influjo estético de aquella épica brumosa, impregnada de lirismo, que trajo al mundo el supuesto bardo celta, la sugestión de cuyos *Poemas* fuera tan poderosa en la iniciación del movimiento romántico europeo. Zorrilla de San Martín amaba a Ossián —vivo aún en el culto de su genial impostura— y estaba profundamente empapado de su grandeza melancólica...» (16). Ossiánicas u homéricas son, en efecto, la presentación de los indios en el escenario selvático y desierto con sus oscuras creencias acerca del mundo y de la muerte; sús bárbaras ceremonias guerreras y funerarias, las descripciones de batallas y sobre todo la grandeza elemental y primitiva con que se presentan los héroes charrúas. Con todo lo dicho parecería redundante el extenderse en un análisis comparativo o en más detalles sobre el ossianismo observado en *Tabaré,* porque ello vendría a repetir más o menos lo que ya queda consignado en los estudios que sobre esta influencia ossiánica han publicado otros críticos. En este sentido, baste decir con ellos que, en efecto, a través de las estrofas becquerianas de *Tabaré* pueden encontrarse los procedimientos de la narración ossianesca, llenos de vaguedad y de misterio, cargados de repeticiones y de imágenes fluctuantes y nebulosas, con cierto dejo de melancolía y aire de ensueño. Si bien es cierto que el poema adolece de los graves defectos apuntados por la crítica, no lo es menos que en él se observa la inquietud constante motivada por el misterio de la raza extinguida, con una explicación indecisa, articulada entre lamentos, que, cual *ritornello* elegíaco, se van repitiendo intermitentes a lo largo de sus versos, como en los *Poemas de Ossián.*

ESCENA DE UNA NOCHE DE OCTUBRE EN EL NORTE DE ESCOCIA (OSSIAN)

Como queda dicho, éste es el título de la traducción castellana, en prosa, que Juan Zorilla de San Martín hizo de los *Poemas de Ossián.* Apareció publicada en la sección literaria de la *Revista de la Academia Literaria del Uruguay* (Montevideo, 1890). Dicha revista

---

(16) Juan Zorrilla de San Martín: *Tabaré...* Prólogo de Alberto Zum Felde (Montevideo, 1956), Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. XVIII, p. IX. Zum Felde reproduce en este prólogo, con más o menos variantes, lo que ya había expuesto en su obra *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (Montevideo, Editorial Claridad, 1941), p. 162.

era órgano de un centro católico de Montevideo, y sus números se publicaron de 1890 a 1892. El ejemplar que he consultado y de donde he sacado la copia de esta traducción contiene todos los números citados, encuadernados en tres volúmenes, y es el que se conserva en la Biblioteca Nacional de Montevideo (17). La traducción a que nos referimos está inserta en el número uno de la citada revista (pp. 30-35). Queremos ser explícitos en esta aclaración, porque el susodicho crítico Alberto Zum Felde, que fue director de la Biblioteca Nacional de Montevideo a partir de 1940, afirma con tono de convencimiento que Juan Zorrilla de San Martín, «... a tiempo de concebir *Tabaré,* vertía al verso castellano fragmentos de aquella ficción nórdica, insertos luego en la *Revista de la Academia Literaria del Uruguay...* (18). Esto mismo repite Luis Alberto Sánchez en *Escritores representativos de América,* diciendo: «Bécquer y Ossián parecen los modelos tenidos en cuenta por el poeta [Juan Zorrilla de San Martín]: ... Zum Felde anota con algún aire triunfal que Zorrilla tradujo al castellano varios poemas de Ossián en la *Revista de la Academia Literaria del Uruguay* allá por el 1890» (19). Después de revisados minuciosamente los tres volúmenes de la susodicha *Revista...*, número por número, hemos podido comprobar que la traducción de Ossián, hecha por Juan Zorrilla de San Martín, está compuesta en prosa y no en verso y que, además, no figura en las páginas de los números siguientes ningún otro trabajo del poeta uruguayo. Hecha esta investigación, la hemos visto también confirmada en una breve biografía de Juan Zorrilla de San Martín publicada por el escritor Domingo Luis Bordoli. Este, al presentar en su libro una detallada cronología de su vida y obra, dice: «1890 julio — Publica en la *Revista de la Academia Literaria del Uruguay:* Traducción en prosa de un fragmento de Ossián ("Escena de una noche de octubre en el norte de Escocia"» (20). La citada traducción no está incluida en las *Obras completas* (21) de Juan Zorrilla de San Martín; al menos en las ediciones que nos ha sido posible consultar hasta el presente. Tampoco, que sepamos, la hemos visto reproducida ni mencionada en la mayo-

---

(17) Me es grato consignar aquí que gracias a la amabilidad y cortesía de don Tomás Lozano, consejero cultural de la Embajada de España en Uruguay, y del doctor Luis Alberto Musso, subdirector de la Biblioteca del Senado de la República, Palacio Legislativo, Montevideo, pude obtener la copia fotográfica de la dicha traducción.

(18) Alberto Zum Felde, *ob. cit.*, p. 162; Juan Zorrilla de San Martín: *Tabaré...* Prólogo de Alberto Zum Felde, *ob. cit.*, p. IX.

(19) Luis Alberto Sánchez: *Escritores representativos de América* (Madrid, Edit. Gredos, 1957), 2 vols.; vol. II, p. 129.

(20) Domingo Luis Bordoli: *Vida de Juan Zorrilla de San Martín* (Montevideo, 1961), Concejo Departamental de Montevideo, Dirección de Artes y Letras, p. 191.

(21) Juan Zorrilla de San Martín: *Obras completas* (Montevideo, 1930), 16 vols.

ría de los libros y artículos que estudian la obra del poeta uruguayo (22). Tal vez esta omisión haya sido intencionada; sin duda, para no querer presentar a Zorrilla de San Martín como escritor alucinado por una impostura literaria que había engañado al mundo. Sea lo que fuese, por considerarla obra rara y no muy conocida reproducimos al final su texto íntegro tal como aparece en la susodicha *Revista de la Academia Literaria del Uruguay* (*). Como podrá verse, el asunto tratado en el poema es muy sencillo. En la morada de un jefe de tribu, situada en el norte de Escocia, se está celebrando una fiesta de las conchas (23). Dentro hay mucha gente congregada que beben con fruición y se regocijan con la música gaélica de diez arpas sonoras. El festín de las conchas es en una noche de octubre (24). Afuera, en la selva primitiva y en las rocas salvajes ruge una furiosa tempestad que llena el ambiente de espanto y de misterio. Huyendo de ella, y con deseo de guarecerse, llegan cinco bardos que piden acogimiento. Preguntados éstos, cada uno de ellos contesta narrando los desastres de la tempestad y terminan rogando que se les reciba y se les salven de una noche semejante. El jefe de la tribu los atiende y les invita al festín, diciéndoles que se regocijen con la música de las arpas sonoras y el escanciar en ronda de las conchas de la alegría. Mientras tanto, él, que también era bardo o poeta, en su deseo de encantar así el final de la noche hasta que la aurora ilumine el horizonte, ruega a otro bardo ya anciano que, sentado a su lado, «le narre las hazañas de los pasados tiempos, la historia de los jefes

---

(22) Carlos Roxlo: *Historia crítica de la literatura uruguaya* (Montevideo, A. Barreiro y Ramos, Editor, 1912), 7 vols., vol. VII, pp. 585-664; Cavaldo Crispo Acosta, Lauxar (pseud.), *ob. cit.*, pp. 5-127; Rafael Alberto Arrieta: *Presencias*, páginas conmemorativas (Buenos Aires, Julio Suárez, Editor, 1936); Juan Valera: *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1948); *Originales y documentos de Juan Zorrilla de San Martín*, índice y bibliografía crítica de Roberto Ibáñez (Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1955); A. E. Xalamberri: *Bibliografía fragmentaria y sintética del doctor Juan Zorrilla de San Martín* (Montevideo, 1956).

(*) Véase anexo.

(23) «Fiesta de las conchas», reunión pintoresca que aparece narrada en el libro I del poema ossiánico *Temora*, llamada así porque en las fiestas o recepciones dadas por los antiguos caledonios, los huéspedes o invitados bebían en conchas, y el lugar o salón de dicha reunión, en donde bebían, se llamaba «The hall of shells». Así lo dice también Macpherson en el libro II del poema *Fingal* y en otros pasajes de sus *Poemas de Ossián (The Poems of Ossián*, Boston, Phillips, Sampson, and Company, 1855), *Temora*, Book I, p. 403; *Fingal*, Book II, p. 311, nota. *Fingal y Temora* / poemas épicos / de Ossián / antiguo poeta céltico / traducidos en verso castellano / por Don Pedro Montengón. / Tomo primero / Madrid: en la oficina de Don Benito García y Compañía. / Año de M.DCCC (1800). Montengón público solamente la traducción del poema *Fingal*. Hay una traducción española, completa, del poema *Temora* en la revista *La Abeja*, vols. III-IV, Barcelona, 1862-1870, y menciona la «fiesta de las conchas» en el vol. III, p. 263.

(24) Octubre, según Van Tieghem, es considerado por los ossianistas como un mes ossiánico. La carta en la que Goethe hace prorrumpir a *Werther*: «Ossián ha suplantado a Homero en mi corazón», está fechada el 12 de octubre de 1772 (Paul van Tieghem: *Ossián en France*. París, F. Rieder et Cie., 1917), 2 vols., vol. II, p. 176.

célebres de su país y de todos los guerreros que sus ojos no volverán a ver».

Este es uno de los poemas que figuraba en las copias manuscritas que James Macpherson entregó a John Home para su estudio cuando éste le recibió, en 1759, en su casa de Moffa (25). Dichas copias manuscritas, que circularon también para su examen en manos de otros escritores, como Horace Walpole (1717-1797), sir David Dalrymple (1726-1792) (26), Thomas Gray (1716-1771) y otros, contenían una parte o todo el texto de los *Fragments* (27) y también la llamada en español *Escena de una noche de octubre en el norte de Escocia*, que en la copia manuscrita de Macpherson se titulaba *The Song of Six Bards*. Thomas Gray, que la leyó, gratamente impresionado por las descripciones «full of nature and noble wild imagination» que encontró en ella, se expresó así en carta de 29 de junio de 1760 dirigida a Richard Stonehewer: «The oddest thing is, that every one of them sees Ghosts (more or less). The idea, that struck and surprise me most, is the following: one of them (describing a storm of wind and rain) says:

Ghosts ride on the tempest to-night:
Sweet is their voice between the gusts of wind;
Their songs are of other worlds! (28).

Did you never observe (while rocking winds are piping loud) that pause, as the gust is recollecting itself, and riring upon the ear in a shirll and plaintive note, like the swell of an Aeolian harp? I do assure you there is nothing in the world so like the voice of a spirit» (29). Por supuesto, el entusiasmo inicial sentido por Gray y otros escritores de aquel tiempo que en principio examinaron estas

---

(25) James Macpherson, ayudado por Adam Ferguson (1724-1816), y en el otoño de 1759, cuando fue a Moffat con su alumno e hijos de lady Christian Graham, hizo contacto con John Home (1722-1808), el conocido dramaturgo escocés autor de la tragedia *Douglas* (1756). Home mostró estas primeras traducciones de Macpherson a un selecto grupo de escritores de Edimburgo, entre los que se encontraban el filósofo David Hume (1711-1776), el historiador William Robertson (1721-1793), el jurista y anticuario David Dalrymple (1726-1792), más tarde lord Hailes, y, sobre todos, el crítico y teólogo Hugh Blair (1718-1800), famoso ya por los sermones que predicaba como rector de High Church of St. Giles.

(26) *Horace Walpole's correspondence with Sir David Dalrymple*. Edited by W. S. Lewis and Charles H. Bennet (New Haven, Yale University Press, 1951), pp. 61 y 64-65.

(27) *Fragments of Ancient Poetry, collested in the Highlands of Scotland, and translated from the Galic or Erse Language* (Edinburgh, G. Hamilton and J. Balfour, 1760). En esta publicación no aparece *The Song of Six Bards (Escena de una noche de octubre en el norte de escocia)*.

(28) *Croma: A Poem*, en *Fingal, An Ancient Epic Poem*, in Six Books: Together with several other Poems, composed by Ossian the Son of Fingal. Translated from the Galic Language by James Macpherson (London, 1726), p. 254. Esta obra apareció a primeros de diciembre de 1761, pero en la portada se da la fecha de 1762.

(29) *The Letters of Thomas Gray*, including the correspondence of Gray and Mason. Edited by Duncan C. Tovey... (London, George Bell and Sons, 1909-1912), 3 vols.; vol. II, pp. 154-155.

copias manuscritas se fue debilitando más tarde al advenir la tan discutida *controversia* que terminó por declarar la no autenticidad de los *Poemas de Ossián*.

El poema *Escena de una noche de octubre en el norte de Escocia* aparece por primera vez en inglés formando parte de la obra de James Macpherson *Fingal, An Ancient Poem*..., edición de 1762. Macpherson lo incluyó en su nota al poema titulado *Croma*, como queriendo explicar lo expresado en el pasaje siguiente: «The people gather to the hall; the shells of the feast are heard. Ten harps are strung; five bards advance, and sing, by turns, the praise of Ossian; ...» (30). Según se dice en la misma nota, Macpherson no lo atribuyó a Ossián, sino que lo supuso escrito por un imitador muchos siglos después de la muerte del sofisticado bardo. Es por esto que después no lo incluyó en su edición definitiva de los *Poemas de Ossián* (31), ya que los que publicaba como traducidos, decía que los daba por auténticos. Entre otros, la mejor traducción inglesa de este poema, citada por los críticos, es la versificada por sir Samuel Egerton Brydges (1762-1837), fechada en 1784 (32). En la antología de cantos y tradiciones célticas, publicada en 1891 por el escocés John Gregorson Campbell, se encuentra asimismo un pequeño poema en el que se presenta a unos bardos narrando sucesivamente los diversos aspectos de una noche de tempestad. Indudablemente, más o menos modificado, éste es el mismo poema a que nos estamos refiriendo (33). El abate italiano Melchiorre Cesarotti (1730-1808), primer traductor del Ossián de Macpherson en Europa, lo reprodujo de esta manera en su primera

---

(30) *Croma: A Poem, ob. cit.*, p. 253.

(31) *The Works of Ossián,* the son of Fingal. In two volumen. Translated from the Galic Language by James Macpherson. The third edition. To which is subjoined a critical dissertation on the poems of Ossián. By Hugh Blair... (London, Printed for T. Becket and P. A. Dehondt, 1765), 2 vols. La frase «The third edition» refiere a las anteriores de *Fingal*... (1762) y *Temora*... (1763), que fueron publicadas por separado. Bibliografía bastante completa y muy útil, que presenta las diversas ediciones, completas y parciales, de los *Poemas de Ossián* en Europa y América, es la compilada por The New York Public Library. Su enunciado es como sigue: George F. Black, «Macpherson's Ossián and the ossianic controversy. A contribution towards a Bibliography», en *Bulletin of the New York Public Library* (Nueva York, 1926), volumen XXX, junio 1926, núm. 6; parte I: «Works of James Macpherson», pp. 424-439; julio 1926, núm. 7; parte II: «Ossianic controversy», pp. 508-524.

(32) Samuel Egerton Brydges: *The Six Bards*. From a note to the poem entitled *Croma*, of Ossian, versified, 1784 (In his *Poems*, London: Longman, Hurt, Rees and Orme, 1807), 4.ª edición, pp. 87-96. La primera edición es de 1785. Citado por Henry Augustin Beers, *A History of English Romanticism in the Eighteen Century* (New York, Henry Holt and Company, 1899), p. 336.

(33) *The Fians*, or Stories, Poems, and Traditions of Fionn and his warrior band, collected entirely from oral sources by John Gregorson Campbell, minister of Tiree, with Introduction and bibliographical notes by Alfred Nutt (London, 1891). Colección *Waifs an Strays of Celtic Traditions* (Argyllshire Series), núm. IV. Este Campbell, perteneciente a una distinguida familia escocesa, fue colaborador de John Francis Campbell, de Islay, continuó su obra y se distinguió como gran ossianista.

traducción, *Poesie di Ossian,* edición de 1763, y más tarde, tomándolo de la traducción francesa de Le Tourneur, lo incluyó como poema separado, con el título de *La Notte,* en sus diversas ediciones posteriores. Así aparece publicado, entre otras, en el volumen III de su edición de Pisa (1801), incluida en los volúmenes II-IV de los cuarenta de *Opere,* de Cesarotti (Pisa, 1800-1813), la cual se considera como la más completa y definitiva. Esta, aunque sigue el texto inglés de Macpherson, viene también cotejada con la citada traducción francesa de Le Tourneur. De la edición pisana se derivan casi todas las ediciones, completas o parciales, que se han hecho posteriormente de las *Poesie di Ossián,* de Cesarotti (34).

Entre las traducciones francesas aparece por vez primera con el título de «Description d'une nuit du mois d'octobre dans le Nord de l'Ecosse», en la antología *Choix de Contes et Poésies Erses* (1772) (35), obra atribuida a Le Tourneur. Este lo incluyó más tarde en su famosa traducción francesa de los *Poemas de Ossián,* que con el título de *Poesies Gallique* editó primeramente en 1777 y reprodujo después en las ediciones de Dentu de 1779 y 1810 (36). Tomándolo de esta última fue incluido por Christian Pitois en sus *Poemes Gaèliques,* versión francesa de 1842, hoy bastante rara (37), pero reeditada frecuentemente, a partir de 1856, por la Editorial Hachette. En una de estas reediciones francesas de Christian Pitois parece que se basó Juan Zorrilla de San Martín para componer su citada traducción castellana de 1890; al menos así lo da a entender en la nota que inserta al pie de la primera página, en donde dice: «Este poema figura entre los de Ossián, en la colección traducida al francés y tomada

---

(34) Karl Weitnauer: «Ossián in der italienischen Litteratur bis etwa 1832, vorwiegend bei Monti», en *Zeitschrift fur vergleichende Litteraturgeschicte,* Band XVI (Berlín, 1906), pp. 251-322. Inserta un índice de ediciones de *Poesie di Ossián,* de Cesarotti, en pp. 315-322. Se citan otras ediciones en Paul Hazard, *La Révolution Française et les lettres italiennes,* 1789-1815 (París Librairie Hachette et Cie., 1910), p. 363. Puede consultarse, además, *Del Muratori al Cesarotti,* tomo IV, Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo settecento. A cura di Emilio Bigi (Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960, pp. 22-24, 87-88). Inserta el poema *La Notte* en pp. 261-269.

(35) *Choix de Contes et de Poésies Erses,* traduits de l'anglais (Amsterdam et Paris, le Jay, 1772), 2 vols. El poema, traducido al francés, aparece inserto en primer lugar en el vol. I.

(36) Ossián, fils de Fingal, barde du troisième siècle. *Poésies galliques,* traduites de l'anglais de Macpherson, par Le Tourneur (Paris, Musier, fils, 1777), 2 vols.; nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée, ornée de gravures (Paris, Dentu [1799]), 2 vols.; nouvelle édition, augmentée des poèmes d'Ossián et de quelques autres bards..., traduits sur l'anglais de M. J. Smith, pour servir de suite à l'Ossian de Le Tourneur et précédée d'une notice sur l'état actual de la question relative à l'authenticité des poèmes d'Ossian, par M. Ginguené (Paris, Dentu, 1810), 2 vols.

(37) Ossian, Barde du III. siècle: *Poèmes Galliques,* recueillis par Macpherson. Traduction revue sur la dernière anglaise, et précédée de Recherches critiques sur Ossian et les Calédoniens, par P. Christian (Paris, Lavigne, 1842). Comprende la traducción francesa de 39 poemas.

del inglés por P. Christian.» Un poco antes, precisamente en 1883, lo tradujo en verso el español Angel Lasso de la Vega (1835-1899) con el título de «Escena en una noche de octubre», incluyéndolo en el tomo II de su traducción española *Poemas gaélicos* (38), tomada también de la versión francesa de Christian Pitois.

Después de lo dicho, y a la vista de los testimonios citados, podemos establecer como conclusión que parte de la obra literaria de Juan Zorrilla de San Martín está influenciada por la poesía ossiánica. En cuanto a *Tabaré* casi no ha sido necesario descubrirla, porque ya viene declarado por él mismo que Ossián fue uno de los modelos a que se ajustó para la composición de su poema. Será becqueriano por excelencia, pero también es ossiánico. No hay que olvidar que Bécquer también, en parte, fue atraído por Ossián. Recuérdense a este propósito las reiteradas evocaciones que hace del bardo caledonio en su oda titulada *A Quintana, corona de oro (Fantasía)* (39). Por lo que se refiere a su traducción *Escena de una noche de octubre en el norte de Escocia,* su amor por Ossián es indudable; no sólo está claramente manifiesto en su bellísima versión castellana, sino que, además, lo confiesa él mismo en nota al pie de página, cuando con verdadera complacencia dice: «Este poema es una imitación bellísima de Ossián, impregnada del espíritu de éste, pero cuyo método y plan se apartan de ese desaliño característico y grandioso que da a los poemas del bardo la belleza de la selva primitiva y de las rocas salvajes.» Ahora bien, a esta conclusión pudiéramos añadir también que parece extraño y, sobre todo, extemporáneo, que un poeta de la talla de Juan Zorrilla de San Martín estuviera influenciado por la simpatía de un movimiento prerromántico que ya estaba más que liquidado en las literaturas del siglo XIX. Lo parece, pero, sin embargo, no lo es. En casi todos los países hispanoamericanos la moda de «Ossián llega aún con firmeza a las generaciones románticas» (40). Además, dejando aparte la tan discutida controversia que declaró la no autenticidad de los *Poemas de Ossián,* es indudable que hubo un fondo de poesía, avalorada por las circunstancias en la presa rítmica y cadenciosa de las falsas traducciones de Macpherson. De ello se

---

(38) Ossián: bardo del siglo III. *Poemas gaélicos.* Traducción en verso de don Angel Lasso de la Vega (Madrid, 1883), 3 vols. Biblioteca Universal, tomos 84, 85, 90. Hay otra edición de 1926-1928. No incluye la traducción de *Fingal* y *Temora,* poemas de gran extensión.

(39) Isidoro Montiel: «Ossián en la poesía de Espronceda y Bécquer», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* año XLIII (Santander, enero-diciembre 1967), núms. 1, 2, 3 y 4, páginas 89-114.

(40) Emilio Carilla, *ob. cit.,* p. 86.

influenció Juan Zorrilla de San Martín, como antes se influenciara también Lord Byron, imitador juvenil de Ossián, el cual todavía se atrevió a sostener que, aun probado el engaño, los méritos de la obra de Macpherson no variaban (41).—*ISIDORO MONTIEL (15 Market St. Woodstock, Oxfordshire. ENGLAND).*

---

(41) Byron lo declaró así en nota a su obra *The Death of Calmar and Orla, Imitation of Macpherson*, en donde dice: «I fear. Laing's late edition has completely overthrown every hope that Macpherson's Ossian might prove the translation of a series of poems complete in themselves; but while the imposture is discovered, the merit of the work remains undisputed, though not without faults — particulary, in some parts, turgid and bombastic diction» (*The Works of Lord Byron, Poetry*, ed. Ernest Hartley Coleridge, London, 1898, vol. 1, p. 183; «Muerte de Calmar y de Orla. Imitación del Ossián de Macpherson (Lord Byron)», traducción castellana en el *Semanario Pintoresco Español*. Madrid, 17 de agosto de 1851, pp. 262-263).

SECCIÓN LITERARIA

Escena de una noche de Octubre en el Norte de Escocia

(OSSIÁN)

POR EL DR. D. JUAN ZORRILLA DE SAN MARTIN *

Cinco bardos llegan durante una noche de tempestad á casa de un jefe de tribu; narran los desastres de la llanura y piden abrigo.

PRIMER BARDO

La noche se extiende fría y oscura; las nubes se amontonan sobre las colinas; la luna esconde en la bruma su pálida mirada; ni una estrella brilla en el cielo.

Oigo el ruido sordo y confuso de los vientos del oeste en la selva lejana; el torrente solitario murmura como si sollozase en el fondo del valle; el mochuelo lanza graznidos en lo más alto del árbol que se balancea sobre las tumbas.

Distingo un fantasma en la llanura. ¿Es acaso la sombra de un guerrero que ya no existe? Se disipa, se desvanece. Se llevará á alguno á la fosa por ese camino: ese fantasma le ha trazado su ruta.

Oigo á un perro aullar en una cabaña á lo lejos; el ciervo está acostado en el musgo de la montaña, la hembra descansa á su lado; ha oído el viento resonar en su bosque, la veo incorporarse con pavor, después se reanima y se tiende en la maleza.

* Este poema figura entre los de Ossián, en la colección traducida al francés y tomada del inglés por P. Christian. Mac-Pherson no lo atribuye, sin embargo, al bardo escocés y lo supone escrito muchos siglos después de la muerte de éste. Creo indudable la opinión de Mac-Pherson. Este poema es una imitación bellísima de Ossián, impregnada del espíritu de éste, pero cuyo método y plan se apartan de ese desaliño característico y grandioso que da á los poemas del bardo la belleza de la selva primitiva y de las rocas salvajes.

El corzo duerme en el hueco de una roca y el gallo salvaje esconde la cabeza bajo el ala. Ni un solo animal, ni un solo pájaro en la llanura; el zorro y el mochuelo solamente. El uno está posado en un árbol sin hojas, el otro aparece en una nube en la cumbre de la cuesta.

El viajero, triste, jadeante, tirita en las tinieblas que lo han extraviado, adelanta entre las espinas y las zarzas, y sigue con inquietud el murmullo del arroyo: teme las rocas y los pantanos; los fantasmas de la noche lo sobrecogen.

El árbol añoso gime al empuje de los vientos; la rama seca cae, resuena en la tierra, y la brisa arrastra, llevándolos por delante, entre las malezas marchitas, los despojos de los bosques; sólo horror y oscuridad por todas partes; es la hora en que las almas de los muertos se enderezan sobre las tumbas.

La noche sombría incuba una tempestad; el viento muge más fuerte; las sombras de los héroes privados de sepultura andan errantes por el llano....

¡Oh, amigos mios, recibidme, salvadme de una noche semejante!

SEGUNDO BARDO

Se ha levantado el viento; cae la lluvia; el espíritu de la montaña aulla en los bosques; los árboles se chocan y se quiebran con estrépito; las puertas se baten contra las cabañas sacudidas.

El huracán arranca de la colina con violencia al caballo, á la cabra y á la ternera retrasados que, chorreando agua, tiemblan entre los derrumbaderos que se hunden.

El torrente se hincha y hace rodar con gran ruido sus ondas espumosas. El viajero tienta el vado.

El cazador despierta sobresaltado en su choza solitaria, y aviva las últimas chispas de su hogar; sus perros mojados y humeantes se juntan y se estrechan al rededor de él. Él apila la yerba seca en los rincones de su choza;

cerca de su puerta, dos torrentes descienden de la montaña y mezclan sus olas fangosas dando mugidos.

El pastor extraviado se sienta, triste y cabizbajo en la pendiente de la colina; espera á que la luna se levante para dirigir sus vacilantes pasos por los inundados senderos.

Los fantasmas se suben sobre la tempestad, se cree oirlos murmurar con sus voces heladas en los intervalos que quedan entre una y otra ráfaga de viento; sus cantos vienen desde el otro mundo.

La lluvia ha cesado, un viento seco sopla sobre la llanura; pero los torrentes siguen rugiendo, caen del techo gotas frías. Veo el cielo sembrado de estrellas, pero la lluvia se condensa de nuevo, el poniente está cargado de espesas nubes.

La noche está preñada de espanto y de desastres. ¡Oh, amigos míos, recibidme, salvadme de una noche semejante!

TERCER BARDO

El viento muge encajonado en las gargantas de las montañas, silba por entre las altas hierbas que crecen sobre las tumbas. Caen los pinos arrancados de cuajo, la cabaña de paja es arrebatada, las nubes desgarradas flotan por los cielos y descubren acá y allá algunas estrellas.

El meteoro que presagia la muerte, voltea y centellea en lo espeso de las sombras; se detiene sobre la colina y veo á su claridad cómo tiemblan el helecho seco, los negros zarzales de la roca y las seculares encinas encorvadas por el huracán.

¿Qué héroe es ese que veo cerca del torrente envuelto en fúnebres velos? Las olas se arrastran á mares sobre el lago y devoran sus escarpadas riberas.

Una barca está volcada sobre un costado; las ramas se balancean sobre las ondas; una joven, hija del desierto,

está sentada junto á la roca y mira con tristeza correr el torrente.

Su amado le ha prometido venir al caer del día, ella ha visto su barca en el lago. ¡Ah! ¿No es esa que se distingue destrozada en la playa? ¿Es acaso el fúnebre estertor de su amado eso que oye gemir entre los vientos?

Escuchad cómo cae el granizo: copos de nieve descienden silenciosamente de las nubes, la cima de los montes blanquea, los vientos cesan, la noche se pone cada vez más helada.

¡Oh, amigos míos, recibidme, salvadme de una noche semejante!

CUARTO BARDO

La tormenta ha pasado; la calma se dilata por el aire purificado; las estrellas tachonan como diamantes el crepúsculo; los vientos arrollados en las nubes se hunden detrás de la colina; la luna se levanta por sobre las cabezas de las rocas; los árboles, las rocas, el lago tranquilo, el torrente del valle nadan balanceándose en la claridad.

Veo á la tierra sembrada de los destrozos de la tormenta; las gavillas de trigo, esparcidas en la llanura, esperan la mano del espigador.

La noche está tranquila y hermosa. ¿Á quién veo venir de la morada de los muertos? Distingo un fantasma de mujer con ropaje de nieve, brazo de alabastro y negra cabellera. ¡Ah! es la hija de nuestro jefe que no ha mucho nos arrebató la muerte.

Ven, hermosa sombra, ven á mostrarte á nuestros ojos, tú, que eras la delicia de los héroes. Pero el hálito de los vientos oculta, al pasar, el dulce fantasma; pierde su forma, y ya no es sino una línea blanquecina é indecisa que se extiende sobre la colina.

Un viento fresco disipa lentamente las ligeras brumas que descansaban sobre el valle, se levanta por la colina,

sube á los cielos. La noche está impregnada de azur, tranquila, estrellada; resplandece la luna.

Amigos, amigos míos: la paz habita mi corazón, dejadme gozar de esta bellísima noche.

QUINTO BARDO

Sí, la noche está más tranquila; ¿pero, no amenaza el horizonte? La luna está sentada sobre una nube del poniente, su pálida claridad desciende poco á poco á lo largo de la colina que se oscurece por grados. Se oye el ruido sordo de lejanos oleajes. El torrente murmura en las rocas; el gallo canta.

La noche ha llegado á mitad de su carrera, el pastor despierta en la oscuridad y va á reanimar el fuego encendido bajo la ceniza. El cazador cree que el día se aproxima llama á sus perros que acuden y saltan delante de él.

Sube la colina silbando, una bocanada de viento desgarra las nubes y el carro estrellado del norte se ofrece á su vista. Pero, la aurora aun está distante; el cazador se tiende y dormita sobre el musgo de la roca.

Escuchad ese torbellino que encorva la selva y penetra en las sombras del valle: es el ejército de los muertos que cabalga sobre las nubes.

Mirad la luna: se ha ocultado tras la colina; su última mirada platea con reflejos pálidos las cumbres oscurecidas. La sombra de los árboles se prolonga aún; ahora todo se ha convertido en tinieblas.

La noche está negra, silenciosa, pavorosa. ¡Oh, amigos míos, recibidme, salvadme de semejantes presagios!

EL JEFE

¡Eh! ¿Qué importa que las brumas asedien las colinas; que los fantasmas, volteando en la llanura, hagan estre-

mecerse de pavor á los viajeros; que los vientos aullen en la selva; que el huracán desgarre el seno de los torbellinos; que los torrentes ladren, que los meteoros inflamados estallen en los aires, que la luna empalidecida se eleve sobre los montes ó se sumerja en las nubes? ¿Qué importa que la noche esté tempestuosa ó tranquila, azulada ó negra?

La noche huye ante la aurora, el nuevo día brotará del oriente.... sólo nosotros ¡ay! ah, amigos míos, sólo nosotros no tornaremos del seno del sepulcro.

¿Dónde están nuestros guerreros de los pasados siglos? ¿Dónde nuestros famosos reyes? Reina el silencio en sus campos de batalla; apenas si sus tumbas, ocultas en la hierba, pueden ser descubiertas. ¡Y también nosotros, muy pronto seremos nosotros olvidados!

Pasará esta morada en que cantamos; nuestros descendientes no podrán hallar ni sus vestigios. Preguntarán en vano á los más ancianos: ¿dónde se levantaban los muros del palacio de nuestros padres?

¡Alzad vuestra voz, oh, amigos míos, y tocad vuestras arpas sonoras, y vaciad en ronda la copa de la alegría! ¡Colgad en las paredes de mi morada cien antorchas de resina ardiente!

Que un bardo anciano, sentado á mi lado, me narre las hazañas de los pasados tiempos, la historia de los jefes célebres de nuestro país, y de todos los guerreros que nuestros ojos no volverán á ver.

Encantemos así el final de esta noche, hasta tanto que la aurora ilumine el horizonte. Entonces que el arco se tienda, que estén prontos los perros y los cazadores, porque iremos con el día á hacer levantar á los ciervos dormidos en el borde de los lagos solitarios.

Sección bibliográfica

PILAR FAUS SEVILLA: *La sociedad española del siglo XIX en la obra de Pérez Galdós.* Edición sufragada por la autora, Valencia, 1972, 348, pp. 20 × 25 cm.

Han transcurrido ya muchas décadas desde que Pirandello creía tiranizar o liberar sus personajes, negando o permitiendo su entrada en escena; desde que Unamuno discutía su derecho de vida y muerte con el trágico Augusto Pérez. El autor nunca podrá de nuevo ser dueño de sus marionetas, que le son arrebatadas por la sociedad en cuanto su pluma las engendra. Para el lector o el espectador de hoy, aquellos «derechos de autor» resultan ya irritantes y, de cualquier manera, anacrónicos. Es ahora más grata al público la figura de un Erskine Caldwell, defendiéndose con uñas y dientes de sus feroces críticos, y accediendo, en oposición a otros muchos colegas, a ser editado en libros de bolsillo. Su condena de los críticos literarios, exigiéndoles como muestra de valía realizar alguna obra de creación, o bien, a cambio, el amor en público, parece excesiva, pero, sin duda, expresa una verdad. También es innegable que, en las ediciones de bolsillo, el atractivo económico importa para Caldwell, pero su autobiografía es absolutamente demostrativa de que cualquier autor de hoy, escritor en 1973, se considera preso —y generalmente lo desea— en las garras del público comprador y lector.

Pero el escritor americano, tristemente, con sus palabras da zarpazos al aire. El crítico y el lector poco pueden contribuir en su ayuda. Mi afirmación es fácil de demostrar, un breve análisis de lo que un libro es puede bastar para este empeño. Sin duda, cada uno de esos pequeños objetos, que algunos de nosotros acaparamos absurdamente, tiene fundamentalmente tres papeles sociales: *a)* vía de comunicación dialéctica entre autor y lector; *b)* mercancía económica; *c)* cauce de imposición ideológica. El historiador de la literatura intenta hoy, en lugar de la tradicional crítica de creación, valorar la lectura hecha por el público. Este total giro de la crítica

histórica será imposible de realizar si no se tiene en cuenta la importancia de los dos últimos apartados. Un libro es, insisto, una mercancía entre un capitalista y un consumidor y, también, un medio de imposición de la ideología de la clase dominante sobre la sociedad a la que domina, de la que se obtendrá el público lector, consumidor y educando. El escritor queda —sin duda la visión de E. Caldwell era todavía optimista— en mero asalariado del capital editor. Estos dos condicionamientos, económico y político, determinan la aparición de una estructura ideológica —empleando la terminología de Antonio Gramsci— encargada de aceptar, imprimir y difundir los libros. Formada por censura y crítica, capitalistas y burócratas, esta estructura es la responsable de la aparición de un determinado gusto literario y del sector social —público— que lo adopta. Su actuación es tan decisiva en la dialéctica lector-autor, que ninguna «historia de la lectura» científica puede edificarse si se prescinde de su valoración previa.

El público español de hoy se ha lanzado con rapiña sobre la obra literaria de Benito Pérez Galdós. Esto es innegable; se edita y reedita, se lee, se comenta y se critica su producción; se traslada al cine, al teatro, a la radio y a la televisión; el novelista canario goza del favor del público español de estos días. No parece difícil saber por qué; nos lo puede decir otro favorito del español curioso, el vasco Pío Baroja: «Como te decía —escribe en boca de su siempre bien querido Eugenio de Aviraneta, petulante adoctrinador de Pello Leguía—, nada de esto me ha entusiasmado; únicamente la realidad, de chico y de hombre, ha llegado a apasionarme. En la misma literatura no he podido nunca comprender las obras basadas en frases bonitas; si detrás de la ficción poética o dramática no he sentido la realidad, no me ha interesado el libro o el drama.» Yo sustituiría, en el cincelado texto barojiano, la palabra realidad por veracidad, por no traer a mientes ningún concreto estilo artístico. La misma veracidad se encuentra en los acerados espejos de Baroja, en los esperpentizantes valleinclanescos o en los oníricos de García Lorca. Realidad, veracidad, sinceridad buscamos hoy los españoles, tan necesitados como carentes de estas musas. Y Pérez Galdós siempre la ofrece, mendicante de que sus coterráneos la acepten y respeten.

«Uno de los aspectos más candentes en la interpretación de la obra galdosiana —nos dice Pilar Faus en su nuevo libro— es el de su imparcialidad. Este hombre recio, de caminar lento y firme, de aspecto insignificante, alberga uno de los caracteres más tenaces, y una insobornable honradez nacida de un vehemente anhelo de verdad,

pocas veces igualado.» A su manera, lo mismo escribía el viejo costumbrista Mesonero Romanos sobre el entonces joven novelista, refiriéndose a su episodio nacional *Un cortesano de 1815:* «En él ha sabido trazar un cuadro acabado de aquella corte y de aquella época, en que no se sabe qué admirar más, si la misteriosa intuición del escritor, que por su edad no pudo conocerla, o la sagacidad y perspicacia con que, aprovechando cualquiera conversación o indicaciones que hubo de escuchar en mis labios, ha acertado a crear una acción dramática con tipos verosímiles, casi históricos, y desenvolverla en situaciones interesantes, todo con un estilo lleno de amenidad y galanura.»

Pérez Galdós goza hoy de plena actualidad por dos motivos cimeros: el primero, su calidad de gran maestro de la lengua castellana; el segundo, sus dotes de observador y descriptor de la realidad. A esta última calidad —calidad de historiador, me atrevo a afirmar sin miedo— se refería Maurice Bataillon cuando en 1921 lo comparaba al no menos sincero y maestro Baroja: «En Baroja, la historia es hábilmente dosificada, tratada en función del héroe, vista bajo el punto de vista particular de Aviraneta. En Galdós, la historia es tratada por ella misma.» Apoyada en esta categoría, ha estudiado Pilar Faus la obra literaria de Benito Pérez Galdós, mostrándonos una completísima visión de las clases sociales de la España en que el novelista nació, vivió y escribió. Hay que destacar en el trabajo de la autora el adecuado conocimiento que demuestra de la bibliografía galdosiana. No solamente ha estudiado con detalle la producción escrita del diputado canario, también ha leído las principales comunicaciones, trabajos y estudios que han aparecido sobre el tema hasta el momento. Con esta base y su minuciosa labor ha conseguido una perfecta reconstrucción —de la que discrepo en algunos presupuestos importantes, si bien insistiendo en su perfección— del mundo social galdosiano.

Pilar Faus nos presenta un Galdós muy completo, real y redivivo. La incorporación de la labor realizada a la historiografía actual permitirá aclarar muchos puntos oscuros de la estratificación social pretérita. Pero tiempo al tiempo, es necesario que este libro circule de mano en mano, que todo lector curioso de la obra galdosiana o, simplemento, de nuestro pasado más cercano, lo lea, estudie y comente. El resultado será, no hay duda, un conocimiento mucho más profundo del gran novelista y de nuestro multicolor siglo XIX. Esta lectura, por desgracia, ha sido dificultada. Alguna extraña anomalía de nuestra industria editorial —de nuestra estructura ideológica— ha obligado a la autora a imprimir su monografía costeada por ella misma.

Entre la escritora y su público —a quien hoy debía pertenecer este nuevo Galdós, al igual que los viejos Matías Pascal y Augusto Pérez— no ha surgido como puente una adecuada industria editorial, una empresa dotada de rapidez, difusión y venta, que facilitase una dialéctica viva. ¿Qué ha ocurrido? ¿Qué enfermedad aqueja a nuestras editoriales, que se interponen entre escritor y público? Confío en el remedio, en algunas curaciones, al menos paliativas. Estoy seguro de que este libro de Pilar Faus se leerá mucho, se estudiará y será fecundo. Quedo en espera de una buena difusión y de una pronta segunda edición, emprendida por una editorial de «bolsillo», que nos permita conocer más y más a Galdós en el tranvía, en la cafetería o en nuestras mesas de trabajo.—*JOSE LUIS PESET (Instituto Arnau de Vilanova. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Duque de Medinaceli, 4. MADRID.)*

DOS LIBROS DE POESIA

UN CRONISTA DE LA DISPERSION

El autor de este libro, Ramón Pedrós, joven poeta nacido en 1947, comienza por manifestar sus tendencias dispersivas en el trazado de sus periplos geográficos. Oriundo de Mérida, pasa a los catorce años a Barcelona, estudia más tarde en Santander y se radica finalmente en Madrid, ciudad esta última en la que ejerce la crítica literaria desde las páginas de un importante matutino. Su primer libro, *Dos hachas contra la muerte*, se publicó en Palencia hace dos años (Rocamador, 1970). Aseguran los entendidos que era bastante inferior al segundo en todos sus aspectos (*).

El río herido es, por sobre todas las cosas, la crónica de una diáspora, la autobiografía poética de un individuo violentamente expulsado de las certidumbres. Estilísticamente, esto se refleja en el carácter de *work in progress* del conjunto, en el hecho de que distintos poemas apunten hacia distintas opciones, sin que por el momento resulte posible prever cuál será el destino final de esta poesía. Algún poema puede ocasionalmente asumir un vago tono neorromántico, otros exhiben un carácter más marcadamente realista, hay

(*) Ramón Pedrós: *El río herido*, Colección Adonais, Madrid, 1972.

incluso un amago de apertura hacia una complejidad de estirpe rilkeana y también ciertos poemas, especialmente en la segunda parte, donde todo descriptivismo y toda complacencia formal desaparecen para dejar paso a una ahincada búsqueda de la palabra exacta, del extremado rigor verbal.

¿Debe por ello concluirse que el libro carece de unidad? En absoluto. Cabría más bien enunciar la hipótesis de una unidad no plenamente consumada. Diríase más bien que la radical carencia de unidad radica en el punto de partida. «La experiencia es un hecho de tradición tanto en la vida privada como en la colectiva», proclama un epígrafe de Walter Benjamin en el pórtico del libro. Curiosamente, *El río herido* no se ocupa tanto de corroborar como de impugnar esta dudosa afirmación, de ilustrar su básica precariedad.

En realidad, el conflicto planteado en las páginas de este libro podría, bajo un cierto aspecto, enunciarse del siguiente modo: es una pugna entre un ser humano inmerso en un tumulto de experiencias originales que descubre la caducidad de los hábitos heredados para expresar o simplemente comprender la originalidad total de dichas experiencias. Esta confrontación infunde a los poemas su tono de patetismo y su clima desolado. Como una vasta inferencia de sus versos se desprende la tristeza de saberse ya desterrado. Pero tanto el destierro como el estadio que le antecedió ya han perdido su cualidad de ámbitos precisos, constituyen solamente otros tantos ambiguos puntos de referencia. Pasa que la realidad, los seres y las cosas, sus relaciones entre ellas, han empezado a cobrar las ominosas proporciones del enigma:

No es tan sencillo como un amor
ciertas
infidelidades entre amigos
o la tímida aventura de un poeta
entre nuestro tiempo y nosotros
deambula
el estudio relativo
el mayo del 68
virginidades inusitadas
vacíos
dolorosos como un aborto o dos
no es tan sencillo como un amor

En este sentido, vale la pena consignar un dato cuya provisionalidad no excluye para nada el carácter esencialmente positivo de esta aventura: Ramón Pedrós es un poeta en estado de gestación, una voz que todavía no ha encontrado la clave que le permita acceder a

su propia plenitud. Pero hay ya en ella un principio operativo de incuestionable eficacia y una definida promesa de ulterior separación. *El río herido* es un libro sumamente irregular que contiene varios poemas excelentes. Los veinticinco años de su autor permiten ciertamente destacarlo como una de las voces que habrán de contar en el futuro.—*J. C. C.*

UNA ANTOLOGIA EJEMPLAR

En la segunda mitad del siglo pasado un estadista argentino, discutido político e historiador y fundador de uno de los periódicos más importantes de la América Latina, *La Nación,* acometió la ardua empresa de trasvasar el inmortal poema del Dante al castellano en sonoros tercetos encadenados. Su nombre era Bartolomé Mitre. La empresa le insumió años de trabajo, y el resultado final no estuvo a la altura de sus excelentes intenciones. Mitre fue un poeta de segunda categoría, y su traducción un blanco fácil para los ironistas de la época. Entre otros comentarios igualmente insidiosos, vale la pena recordar esta memorable cuarteta recogida en las páginas de la revista vanguardista *Martín Fierro:*

En esta casa parduzca
vive el traductor del Dante.
Apúrate, caminante,
antes de que te traduzca.

En el mundo de las letras no suelen menudear estos ejemplos de dedicación casi maniática a la traducción de la literatura intraducible por antonomasia, es decir, la poesía. Esta es probablemente la razón por la cual los comentaristas de Mitre suelen disculpar cortésmente su singular inepcia de versificador. España también ha producido un cierto número de maniáticos de esta especie, y quizá el ejemplo más alto sea, en la hora presente, el de Francisco Carrasquer. En efecto, desde el instante mismo de su radicación en Holanda, donde ejerce como profesor en la Universidad de Leiden, Carrasquer, según oportunamente señaló Dolf Verspoor, «quedó prendado y prendido de los poetas neerlandeses del siglo XX».

Autor de una excelente tesis doctoral sobre *«Imán» y la novela histórica de Ramón J. Sender,* poeta por sus propios méritos (una muestra de su rigor puede encontrarse en el hecho de que sus «poesías completas» quepan en un pequeño volumen de 126 páginas publicado en 1969 por *El Bardo,* la hermosa colección dirigida por José Batlló),

Francisco Carrasquer acaba de dar a luz una impresionante antología de más de 800 páginas en las que se resumen varios lustros de obstinado trabajo como traductor (*).

Escribir que su *Antología de la poesía neerlandesa moderna* es un libro imprescindible sería decir la verdad, pero sólo parte de ella. En realidad, se trata de un libro único. Esta antología comprende a todos los poetas modernos de lengua neerlandesa, tanto holandeses como flamencos, y permite al lector español acceder por primera vez a esa cultura cercana, y a la vez exótica, tan profundamente ignorada en el extranjero. El neerlandés —segunda lengua germánica en importancia— es hoy hablado por unos veinte millones de personas. Sólo su injusta segregación de la cultura europea moderna —trágico destino compartido por otras lenguas minoritarias, tales como el sueco o el danés, etc.— explica la de otro modo inexplicable marginación de poetas tan fundamentales como Herman Gorter o Paul van Osteijen, para citar sólo dos nombres que, conocidos a su debido tiempo, pudieron influir decisivamente en la evolución de la poesía de lengua castellana.

Pero Carrasquer ha hecho algo más que verter estos poetas al español. Podría incluso afirmarse que —sin mediar traición alguna al original— los ha recreado. Les ha infundido muchas veces el soplo creador que tan a menudo suele echarse de menos en las traducciones poéticas. Por eso tal vez el más seguro mecanismo para inducir a un español a la lectura de esta antología consista en reproducir alguna de sus hermosas traducciones, como, por ejemplo, ésta de Hans Gomperts, nacido en 1915, magistral evocador de la fascinación y el misterio de la «belle époque»:

FIN DE SIECLE

Oh tiempo en que las damas desplegaban
sus velas como barcos por la hierba,
transmitiendo señales complicadas
de arriba abajo, a usanza marinera;

voluble juega el sol sobre las sedas
—tremolantes mensajes de banderas
de tanta agitación como simpleza:
no hablan más que de ventas, presa y guerra—;

(*) Francisco Carrasquer: *«Imán» y la novela histórica de Ramón J. Sender (primera incursión en el realismo mágico senderiano)*, Universitat van Amsterdam, 1968; *Vísperas*, El Bardo, Barcelona, 1969, y *Antología de la poesía neerlandesa moderna*, El Bardo, Barcelona, 1972.

blancas fragatas de potentes carnes
con vueludos sombreros maternales
y un rojo corazón bajo los pechos
—proas cabeceando a olas de aliento—;

claro misterio en el mirar furtivo
mañana elegirán muerte o delirio,
ahora: mujer en el parque con sombrilla,
dignidad hecha lazos y puntillas.

Oh tiempos de landós, frivolités,
surtidores, spleen, kaisers y zares,
cuando iba la mujer como un bajel
con las velas hinchadas por los parques...

JUAN CARLOS CURUTCHET

Apartado postal 22019
MADRID

Setenta años de narrativa argentina: 1900-1970. Prólogo, selección y notas de Roberto Yahni. Alianza Editorial, Madrid, 1970, 212 pp.

En la segunda mitad del siglo XX la literatura latinoamericana ha logrado su consagración internacional. Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, Joao Guimaraes Rosa y muchos otros, son las figuras visibles y primeras de este tan sonado *boom.*

Casi se podría hablar ya de una *nueva generación literaria,* de la misma forma que solemos evocar *la generación perdida* o la *del 98.*

Este movimiento, de tan fuerte incidencia en las letras contemporáneas, ha salido de la búsqueda de una conjunción histórica de los países latinoamericanos. Ello ha requerido un prolongado fermento en el *oficio* de escribir.

Esta antología puede obrar como antecedentes de lo que hoy constituye todo un estilo generacional. Tampoco debe dejar de señalarse que nuestra mejor tradición literaria se ha dado en el campo de la narrativa, allí precisamente donde hoy florecen escritores de una fuerza creadora innegable.

Roberto Yahni —quien en sus avatares de antologista preparó también, conjuntamente con Pedro Orgambide, la *Enciclopedia de la literatura argentina* (Buenos Aires, 1970)—, sintetiza en el prólogo esta misma cuestión con palabras muy precisas: «Quizá ninguna manifes-

tación literaria de la Argentina refleje de manera tan adecuada los cambios, las actitudes y las contradicciones del país como lo ha hecho la narrativa de estos primeros setenta años del siglo» (p. 7).

En un ágil pantallazo historía el origen y desarrollo del cuento en nuestro país, a partir de *El matadero,* de E. Echeverría, y de la generación del 80. En lo que va del siglo incluye la novela y los contextos políticos que enmarcan su desenvolvimiento. El testimonio de todo este panorama se deduce de la elección de autores y títulos. El párrafo final resume una intención, un método selectivo y un espíritu de interpretación: «Si vemos la literatura como un verdadero sistema, comprenderemos que las oposiciones anteriormente destacadas no son reacciones partidarias o polémica superficial, sino los verdaderos elementos constitutivos del sistema. Si podemos hablar de literatura argentina y narrativa, es precisamente por ser un sistema construido desde la diversidad. De ese continuo y diverso diálogo ha surgido nuestra narrativa y nuestra literatura; ese mismo diálogo que, sin duda, refleja esa manera tan particular de relación que es la literatura misma» (p. 16).

En lo que respecta a esta selección, debe decirse que se han sintetizado allí los distintos afanes por los que se han encauzado nuestros narradores en los últimos setenta años. Podrá el lector avisado indagar en el costumbrismo, en la literatura fantástica o en la comprometida, y en los matices y combinaciones que de éstas se devengan.

Como prolegómeno a los textos hay unas *Notas bio-bibliográficas,* donde se mencionan algunos datos de carácter general, que enmarcan —al autor y a su obra— en cierto contexto que el lector no deberá omitir.

Es de lamentar que por cuestiones de *copyright* se excluya *El potrillo roano* de Benito Lynch.

La selección se inicia con *A la hora del té,* de Fray Mocho, admirable pintura, de ambiente afrancesado, de la sociedad porteña de principio de siglo. Otra faceta del costumbrismo surge en *Las fotografías,* de Silvina Ocampo, que entrelaza la crítica social con la descripción de ambientes. En el mismo esquema, Beatriz Guido incursiona en el cuento, con un sugestivo título chaplinesco: *Cine mudo;* relato de un conflicto familiar percibido desde una óptica infantil, y *El coche fúnebre,* donde se censura la hipocresía de la alta sociedad bonaerense.

La obra se enriquece con varios inéditos, de Pedro Orgambide *Boby,* fugaz historia de un ejecutivo *play boy;* surgen allí las contra-

dicciones y neurosis del hombre actual. De Marco Denevi, *La cicatriz,* sobre la fama y la mentira ambientada en el siglo XVI, y *Los juramentos de las mujeres* o la futilidad femenina y la reiteración de un conocido tríptico.

En *Una bofetada,* Horacio Quiroga marca —una vez más— su visión pesimista del mundo. El relato está estructurado en un admirable *tempo.* Ezequiel Martínez Estrada *(La inundación)* desmenuza el cotidiano trajín del hombre impotente en la lucha contra la naturaleza y la religiosidad absurda. Roberto Arlt en *Pequeños propietarios* analiza la corrosiva ansiedad pequeño-burguesa, en un acre tono polémico. El *Como un león,* de Haroldo Conti, presenta una situación de injusticia y revancha social que tiene como escenario los barrios bajos de Buenos Aires. Pero quizá el cuento de mayor actualidad sea el de Rodolfo Walsh, *Esa mujer.* La búsqueda de un cadáver embalsamado es la causa del encuentro entre dos hombres que se enfrentan en un diálogo ágil, lúcido, sin palabras a veces, desprovisto de oropeles. Por otra parte, aparecen datos (los de su investigación detectivesca) que el tiempo, cinco años después, se encargó de confirmar. Este relato es un testimonio vivo e histórico de la búsqueda y pasión de un escritor, y de la incógnita que durante dieciséis años tuvo toda una nación.

La incursión de Leopoldo Lugones, *Izur,* en la literatura fantástica, le ha valido el título de *iniciador* en el género. El despertar científico del siglo lo rapta en la obsesión por descubrir el mecanismo fisiológico del lenguaje de un simio. En Ricardo Güiraldes, *Esta noche, nochebuena...* hay sólo una mediocre evocación del campo argentino con sus milagrerías y supersticiones. Un cuento cuya inclusión no se justifica.

Con Jorge Luis Borges la literatura argentina alcanza la universalidad que se patentiza también en *Tlön Uqbar, Orbis Tertius,* la fabulosa creación literaria de un mundo inexistente. El enfoque psicológico de Eduardo Mallea, el trabajador de la palabra, se cristaliza en *VI* (de *La sala de espera);* el mundo cotidiano de una mujer sola que hace de su soledad un perpetuo martirio. Admirable construcción de ambiente y personaje. Manuel Mújica Láinez, creador de acabados tipos psicológicos, con preferencia por la novela o el cuento de tema histórico, refinado estilista, juega con el lector en *La viajera. 1840.* La época rosista, apenas adjetivada, y un *ladero* al estilo de Benito Lynch que genera el conflicto, son los ingredientes de esta narración. *En memoria de Paulina,* de Adolfo Bioy Casares, la fantasía domina lo real en una admirable metáfora. Con Julio Cortázar, *Lejana,* se completa un ciclo

dentro de esta antología. Una obsesión estampada en el *Diario* de Alina Reyes, que desde Buenos Aires a Budapest realiza una locura onírica. Se cierra la selección con un cuento de Juan José Hernández, *La viuda,* paradójicamente una de las escasas concesiones a los escritores del interior.

Como síntesis final, debe mencionarse el brillante intento de Roberto Yahni por incorporar otras narraciones *no clásicas,* pero igualmente antológicas.—*CESAR ANIBAL FERNANDEZ SANCHEZ (Universidad Nacional de La Plata, ARGENTINA).*

MANUEL ANDUJAR: ISABEL CANDELARIA Y SU PAISANA DEL EXILIO MEXICANO

Leí *Historias de una historia* (*) en galeradas, cuando reajustes *técnicos* demoraban su publicación. Aparte de una primera impresión de honradez objetiva (contando con la imposible objetividad del escritor de raza, y Andújar lo es) y de una *nueva* y enriquecedora visión —invertidos los claros y los oscuros de la prueba negativa, fijadas las imágenes con sus verdaderas luces y sombras— de la Barcelona *en guerra,* me llamó particularmente la atención en la novela, lo que considero «el tratamiento de los personajes femeninos».

Las mujeres catalanas o avecindadas en la Barcelona republicana que se mueven en estas historias de la *Historia...* de Andújar son personas responsables que ocupan cargos o posiciones significativas en el ambiente sociopolítico de una comunidad nacional que se desangra en una guerra civil. Son personajes significativos por *lo que hacen* y por *lo que dicen,* no por *ser y estar* allí. Y estas mujeres han conseguido —no sé cuándo, pero tiempo atrás— el respeto sin reticencias de los hombres, compañeros, jefes, amantes, que luchan codo con codo.

Ultima de las novelas de Manuel Andújar escrita en México, ha de gozar de esa doble perspectiva de aproximación y distancia que da siempre el estar situado en *un lejos.* La aproximación ha de haber sido acercamiento a esa recordación interior, a aquella realidad pasada necesitada de comprensión propia y de connivencia ajena —ajena, de los otros, de los otros propios también—, aproximación

(*) Manuel Andújar: *Historias de una historia,* Madrid, Al-Borak, S. A. de Ediciones, 1973.

a esa herida de la historia a cuya cicatriz es doloroso asomarse antes de tiempo. Y la distancia, ese margen a la razón o razones de los otros, a la capacidad de error propia y ajena, a la sensibilidad del contendiente; y la distancia también, esa tensión de la patria alejada de la que la palabra será el cordón umbilical que nos lleve de la nostalgia al regreso.

Pero ha de haber también en la perspectiva literaria de Andújar la huella de la aproximación material a México, algún síntoma de la inevitable y entrañada mestización cultural. Habría que hacer un estudio detenido de la obra y de los giros sintácticos de su estilo, así como de ciertas expresiones lingüísticas. Mi intención es más modesta. Los admirables personajes femeninos de las *Historias de una historia* me mueven a reflexionar sobre uno de ellos, esa Isabel Candelaria (por cierto, el segundo apelativo pudiera tener un inconsciente padrinazgo mexicano, tan común el nombre en el pueblo y en la literatura del país hermano: *Candelaria de los patos, María Candelaria...),* viuda de republicano, que se presenta en el baile de los militares —y en la obra— y presta su cuerpo, que está de luto, para que se *distraiga* limpiamente la tropa en el festejo de despedida antes del ataque definitivo: «... hoy se me figuró que haría falta. Somos pocas...».

Este personaje y su anécdota particular provoca en mí la comparación con la viñeta de la republicana catalana que presenta Carlos Fuentes en *La región más transparente.* La mujer de «rostro catalán de hachazos..., rígida y alta» de Carlos Fuentes, que lleva ya trece años en el exilio de México, podría haber sido la mujer de «labios resecos, breve cicatriz en la mejilla, anchas caderas, aspecto de hembra cumplida» de Andújar, que topamos en las últimas estribaciones de la contienda nacional. Sólo que siendo dos heroínas víctimas de la historia —y, añadamos, de la misma historia—, se comportan bien diversamente.

La republicana innominada de Fuentes despide a su hombre al balcón, con su mejor sonrisa, mientras el miliciano agita la gorra al partir para el frente. Bien distinta es la actitud de Isabel Candelaria: porque el enemigo se cuela, porque hace falta aunar esfuerzos, ella piensa que no puede seguir en la rutina de la casa y la tierra, sobre todo porque la guerra para ella es también un asunto personal, «igual que si hubiera jurado ante el cadáver del marido...».

La catalana de la viñeta de Fuentes es una mujer *detenida* en el tiempo y en el rostro de una despedida. La Candelaria de Andújar es una mujer que *no se queda,* emprende la marcha después de cada

despedida. Es una mujer de amplias caderas y maternidad sobrada, de disponible capacidad de adopción, que se ve rechazada por la vida y el destino, primero, en un marido asesinado, luego, en el hijo casual, crecido, elegido en la carretera de la confusión y de la dispersión, en la orilla de la derrota, y, por último, rechazada en la «ayuda y arrimo» que ofrece al comisario político inválido. Muerto el marido adusto, desprendida del chico que la casualidad parecía depararle como hermano mayor de sus hijos de la carne, reprimidas la admiración, la ternura y la ilusión de mujer ante la negativa angustiosa del comisario derrotado, y aceptada esta negativa con un simple: «Habrá que ahuecar. No se moleste. Y hasta más ver», Isabel Candelaria es la viuda republicana que se va a sentir triplemente viuda.

Puestas la una al lado de la otra, la viuda republicana de Fuentes y la viuda republicana de Andújar, la primera parece una histrionisa, obligando al comunicante de la muerte del marido a ponerse en pie, en la calle de Nazas (México, D. F.), y a cantar al alimón, en homenaje de despedida al miliciano, «un canto raspado, de espuela y trinchera». ¡Qué diferente aceptación de la realidad en una y otra! La catalana de perfil de hachazo, exiliada en México, es irrealista. Tenemos la impresión de que Fuentes la conoce *sólo de oídas* y la utiliza literariamente para ilustrar una viñeta de color hispánico, para avivar y pretextar una estampa que, por otro lado, es síntoma de su simpatía personal por la República española. Isabel Candelaria, en cambio, acoge el fracaso del ideal y las sucesivas derrotas de la vida con actitud contendiente, con sobrados arrestos realistas. En donde nos rechazan «hay que ahuecar» y seguir adelante.

Isabel Candelaria no llegará a saber que el comisario político morirá en un gesto retador, desesperado y anónimo, siendo el único testigo de su propia heroicidad, y llamándola en el recuerdo, ideando la presencia futura de ella en la azotea-tumba donde su deseo supone que, *de saberlo,* Isabel Candelaria, esa mujer entrañable, depositaría unos claveles encendidos, húmedos de llanto.

Isabel Candelaria es, contrariamente a su paisana del exilio, un personaje real, palpable en su humana entereza, posible en los duros caminos de la forja de la nacionalidad. Y no me atrevería tampoco a asegurar que fuese un personaje conocido *de vista* por el autor (su físico matronil, descrito, puede ser una inferencia de su calidad íntima), pero sí ha sido sentido por él, si no fisonomía, presencia mental, oscura conciencia desgajada del espíritu común que viene a perturbar la memoria de la pluma para alzarse a símbolo de valores de la raza.—*MARTA PORTAL (Claudio Coello, 69-B. MADRID-1).*

¡TANTO BEN QUZMAN!

Ante todo es admiración lo primero que produce un trabajo como el que comentamos hoy, y admiración por partida doble; en primer lugar, hacia el trabajo de la persona que ha hecho posible la lectura de un poeta como Ben Quzmān, y en segundo lugar, por este mundo poético tan amplio, tan lleno, tan decididamente lírico, insolente, sencillo, que en verdad es abrumador. Un sorprendente festival *consigo mismo* es lo que nos presenta el *cancionero quzmaní*. Y tantos años de trabajo de E. García Gómez tienen esta recompensa, la de ser él quien nos presenta una de las obras poéticas más ricas de la literatura medieval. La poesía arabigoespañola se pone así sin duda en cabeza de las poesías europeas de la época.

Fueron sin duda las circunstancias históricas, los almorávides, quienes impidieron en una manera u otra el desarrollo de la poesía clásica árabe, y bajo ellos se desarrolla espléndidamente la lírica vulgar, cuya muestra más hermosa, quizá, la encontramos en este personaje apasionante que es Ben Quzmān. Para centrar la figura histórica del poeta ha habido bastantes dificultades, a consecuencia de un homónimo contemporáneo. Vivió nuestro poeta entre 1086 y 1160; los datos cronológicos se recogen de su propia obra y del testimonio de sus contemporáneos; terminan además por ser con frecuencia contradictorios. Se presenta nuestro poeta como alto, rubio, con ojos azules. No dicen lo mismo los demás, quienes con frecuencia presentan una figura del poeta completamente grotesca. Hay algo, que se une a la biografía espiritual del poeta, que termina también por incidir en su obra, y es el constante desprecio que éste parece sentir por su persona, como si su actitud ante la vida, o actitudes, no pudiesen tener el más mínimo valor; de ahí quizá la constante dispersión que presentan los distintos climas poéticos. En realidad parece un poeta que desprecia constantemente la realidad porque funda la realidad constantemente con el poder de su palabra. La realidad para Ben Quzmān es agredible, pero lo es en el sentido de que así lo necesita el poeta para poder defenderse de ella. ¿Cómo era Ben Quzmān en realidad? ¿Tiene algo que ver con los poetas medievales de la tradición occidental? En verdad no parece excesivamente difícil encontrar algún paralelo. Pudo ser muy parecido a nuestro Arcipreste, o mejor al contrario, el de Hita era igual que él, o casi. Ben Quzmān no duda en mentir con el mayor descaro y muestra una portentosa capacidad para sentirse protagonista de todas las ideas que pasan por su imaginación. Puede

suponerse que llegó a convertirse en un personaje legendario a quien se atribuye toda suerte de chocarrerías. Espantosa suerte ésta del poeta en boca del vulgo, aunque también podemos suponer con muy fundadas razones que no hizo nada por evitarlo.

Esta poesía que influye en los ritos del amor cortés, en Alfonso el Sabio, en el Cid, en los dos arciprestes, especialmente por la concepción de la literatura como un sarcasmo permanente transido de realismo y que, claro, lleva también a la picaresca; además, de la obra quzmaní, Dámaso ha rastreado influencias en Góngora, y también está presente en *La Celestina* y en el *Quijote;* esta poesía habla, pues, de una multiplicidad tal que es auténticamente sorprendente. Indudablemente tenía razón un crítico que no hace mucho desde las páginas de un periódico literario saludaba el trabajo de E. García Gómez como comparable en importancia y calidad al que M. Pidal hizo con el poema del Cid.

El origen de los múltiples problemas planteados con la obra quizá está en la genial intuición que el primer arabista español, J. Ribera, tuvo con respecto al zéjel (y a la obra quzmaní) al afirmar que estas composiciones no derivan de la prosodia clásica árabe, sino que es necesario suponer para ellas un origen románico anterior, claro está, al siglo VIII. Así la obra de Ben Quzmān, de Mucadan de Cabra, Zamrak, Jatib y otros que prefirieron la estructura y las formas del árabe vulgar no hacen más que perpetuar unas formas métricas que muy rudimentariamente son comunes a toda la romania. Ya M. Pidal en su *Poesía árabe, poesía europea* emparenta entre sí a todas las canciones líricas de la romania que presentan estribillo en su composición. En este sentido el estado más exacto de la cuestión podemos hallarlo también en García Gómez, en su *Lírica hispanoárabe y la aparición de la lírica románica.* Esta poesía es indudablemente una poesía híbrida, en la cual se entremezclan tanto los elementos árabes como signos lingüísticos románicos que indican la profunda unión, quizá una situación de bilingüismo, a la que llega la creación poética.

Las jarchas, los villancicos y las coplas, como nos dice el mismo García Gómez, son en realidad una poesía *proindiviso.* Y la jarcha indica la existencia de una fusión entre la poesía árabe clásica y la vulgar, que habían vivido distanciadas durante mucho tiempo. Se supone que hacia el siglo IX o siglo X se da esa unión, que se completa, debe completarse, con la profunda dependencia que existe entre la lírica románica y la lírica árabe vulgar. Este proceso es el que ha de desembocar en el zéjel, y muy poco antes de la aparición

de Ben Quzmān, del cual se conservaba una colección que a todas luces parecía ser importantísima, y que hoy podemos conocer ya con mucha exactitud por medio de este *Todo Ben Quzmān.* Podía uno dudar del interés estético que, como todo, ofreciera la obra de Ben Quzmān en su conjunto, pues su interés histórico ya era incuestionable, mucho más desde el momento en que el poeta domina el árabe clásico a la perfección y elige la lengua vulgar con un decidido propósito estilístico. El principal problema que se presenta para degustar profundamente esta poesía es como siempre el de la traducción. Ha sido notable el esfuerzo de García Gómez, mucho más cuando el mismo verso puede variar de sílabas notablemente. A mi modo de ver, si hay algún defecto en este espléndido libro, más que en lo que se apuntó sobre si García Gómez rehúye en ocasiones la traducción exacta por parecerle excesivamente dura, reside en la dificultad de la rima castellana, excesivamente sonora a veces, llegando incluso a apagar el fluir del verso o a hacerlo en ocasiones violento. No obstante, todo ello aparece compensado con la perfección que se logra en otros momentos; véanse como ejemplo los versos que siguen:

¡Ay, amigo! Prefiero mil muertes // a sufrir tal pesar,*
que el placer de la vida fue siempre // tener carta o razón.*
A sufrir desamores y enfados // prefiriera morir.*
Comparada a esta duda, la muerte /*/ no es peor para mí.
Menos yo, todos tienen amigo: /*/ ¿va a gustarme vivir?

Es prácticamente imposible definir, centrar el trabajo poético de Ben Quzmān; se escapa, nos supera, nos desborda. Quizá lo mejor sea hablar de un poeta total. ¿En la Edad Media un poeta total? Pues sí, y además no el único. Hay incluso en Ben Quzmān, ironías del destino, una visible vocación cultista, una preocupación evidente por los problemas que se derivan de la creación poética. Hay en Ben Quzmān un poeta erótico de primer orden, desesperación, angustia, serenidad, esperpento, distanciamiento. En fin, todas estas cosas que a lo largo de nuestra historia literaria ha costado tanto encontrar aparecen con toda sencillez en este poeta que en verdad nos desborda. La última impresión que produce la última página del libro, y si sirve de algo el decirlo, es un sentimiento de gratitud para quien ha hecho posible la lectura de este poeta.—*MANUEL VILANOVA (Polígono de Coya, 16. VIGO.)*

Nota.—Todas las referencias bibliográficas aparecen recogidas en E. García Gómez: *Todo Ben Quzmān.* Ed. Gredos, Madrid, 1972. Además aparecen también absolutamente todos los trabajos sobre el tema desde la edición Nylk, 1933, hasta hoy. Es, pues, de justicia remitir al lector a ellos.

JUAN GARCIA HORTELANO: *El gran momento de Mary Tribune* (Barral Editores. Barcelona, 1972. Dos volúmenes, 410 y 403 páginas, respectivamente).

Diez años han transcurrido desde la publicación de la anterior novela de Juan García Hortelano hasta la aparición de *El gran momento de Mary Tribune.* Diez años durante los cuales la narrativa española ha sufrido, o ha disfrutado, diversas conmociones: desde la aparición de *Tiempo de silencio,* que ponía en cuestión toda la «efímera poética programática del realismo social», hasta el *boom* de la narrativa latinoamericana; desde los nuevos modos y técnicas de Benet o Leyva hasta la *opera omnia* de un novelista tan injustamente preterido como Torrente Ballester. Diez años durante los cuales la sociedad española ha disfrutado, o ha sufrido, la masificación de los medios de comunicación social; durante los que la clase de que se ocupan las novelas de García Hortelano se ha multiplicado considerablemente; durante los que la *poética de urgencia,* que en determinados momentos se creyó como única viable para cualquier intelectual consciente y lúcido ha caído en desgracia, en beneficio de una *poética* que, por el momento, no parece aceptar apellido alguno que la condicione. Diez años, sin embargo, durante los cuales no ha pasado nada. Mis personajes, viene a decirnos el propio Hortelano, quedan al final de la novela o en lo que son al principio de la misma, «porque en este país todo queda en lo que es, o sea que no pasa nada. De alguna manera hay que contar que no pasa nada».

Efectivamente, ninguna modificación esencial se ha operado en el entorno social de los personajes novelescos de García Hortelano. Los adolescentes de *Nuevas amistades,* que acceden a un mundo llamado *adulto,* pueden ser perfectamente, y de hecho lo son, esos jóvenes maduros que se «encuentran en la última frontera de la juventud». Los años transcurridos no tienen otra significación que la de enfrentarlos a un problema biológico irreversible. En un país donde nunca pasa nada les ha sido imposible descubrir la razón de su existencia. Ni siquiera han podido llegar a asumir su propia alienación de funcionarios, industriales, empresarios, ricos por su casa o intelectuales rebeldes sin causa. Siguen presos en la tela de araña de unas costumbres, unos reflejos, una sentimentalidad condicionados por las costumbres, reflejos y sentimentalidad del medio social en que se mueven sin aparente posibilidad de escapatoria. Aceptan, sin mayores problemas, la expansión de la *sociedad del bienestar* a sectores más amplios que los propios, como parecen aceptar el simple paso

del tiempo. Cualquier acontecimiento es trivial; lo cotidiano, intrascendente; la comunicación, imposible. Pero nada de esto es trágico, ni siquiera dramático. «Estaba comprobado que lo conveniente, con las personas que uno ama por encima de todo, es no tratar de establecer comunicación», nos dirá el narrador de *El gran momento*...

Para contarnos que no pasa nada, García Hortelano elige siempre, sin embargo, un hecho extraordinario que viene a incidir en el mundo y la vida de sus personajes, y el cual le sirve de base argumental para proceder a lo que podría llamarse autopsia del cadáver de la burguesía española. La necesidad de provocar un aborto en *Nuevas amistades;* el cadáver desnudo de la desconocida aparecido en la playa de la colonia veraniega de *Tormenta de verano;* la irrupción, en *El gran momento de Mary Tribune,* de un personaje extraño, ajeno a las convenciones del grupo y libre de sus costumbres y necesidades. Todos estos hechos provocan, a su vez, una crisis en las relaciones falseadas del grupo retratado en la obra. Crisis que, por lo demás, no tiene otra consecuencia que la de ofrecernos la oportunidad de asistir a la descripción de una determinada y muy concreta mentalidad, ya que, al final, no pasa nada, y los personajes quedan en lo que eran, en lo que son. Es decir, el novelista no oficia de taumaturgo; no nos ofrece maravilla ni milagro alguno. No se opera ninguna modificación. Ningún proceso regenerador, o degenerador, se produce. El autor rechaza el papel de moralista que podría lícitamente incorporar y parece limitarse, voluntariamente, a pasear ese «espejo por el camino», ideal de la novela decimonónica.

Digo parece porque, sin duda, García Hortelano va más allá. Y lo hace de un modo sutil, de un modo casi imperceptible. A pesar de los paralelismos argumentales y ambientales con sus dos novelas anteriores, podemos limitar la significación de *El gran momento*... a la que pudiera tener una repetición, más amplia, densa y afortunada; más sabia, en suma. En primer lugar porque, como dice el propio Hortelano, «uno cuenta a lo largo de su vida las mismas historias y los mismos demonios, aproximadamente, porque las creencias son más invariables de lo que suponemos, salvo que con los años uno cree menos y en menos historias».

Ese pero final resulta decisivo, en mi opinión, porque —esto se ha dicho muchas veces— el espejo puede que no deforme, pero no puede reflejarlo todo tampoco, y aquello que refleja es lo que su portador elige; al elegir, se opera una transformación de lo reflejado, que se desgaja de su contexto. Cuando quien escoge ha perdido parte de su fe en los contornos de aquello que va a reflejar, es obvio que

ha de darse una profundización en lo reflejado. Profundización que García Hortelano lleva a cabo en su última novela mediante una puntillosa y obsesiva narración. Porque nuestro novelista no nos cuenta una historia a grandes rasgos, sino que, sobre todo en la primera parte, que abarca tres cuartas partes de la novela, procede a anotar, una por una, cada palabra pronunciada o escuchada por el narrador; a dejar constancia de cada acto, de cada movimiento efectuado u observado por éste; a describir todo cuanto los sentidos del narrador-protagonista perciben a lo largo del tiempo de la narración, que se nos presenta sin solución de continuidad, mediante una unidad absoluta entre tiempo y acción, es una técnica que más tiene de teatral o cinematográfica que de narrativa. Por fuerza, el mantenimiento tan prolongado de esa unidad (son seiscientas páginas sin pausa alguna) no es tan sólo un alarde formal de García Hortelano (aunque tampoco debamos echarlo en saco roto), sino que responde a la intención de provocar en el lector una participación desprovista de cualquier tipo de reservas. Las escasas reflexiones del personaje, sus numerosas observaciones, insinuadas frustraciones, su irreversible fracaso existencial, conforman, al cabo, un retrato humano tan verosímil y cercano, tan significante y cargado de verdad, que las truculencias anecdóticas (la asombrosa acumulación de aventuras sexuales y la no menos asombrosa resistencia del narrador-protagonista a las bebidas alcohólicas) quedan relegadas al segundo término de pretexto que, indudablemente, les dio el autor. Por lo demás, las tres o cuatro ocasiones en el que el narrador anticipa acontecimientos posteriores al tiempo de la acción, de modo premonitorio, sirven para recordarnos que cuanto se nos cuenta es agua pasada que, como todo el mundo sabe, no mueve molino.

Quiero decir que García Hortelano soslaya continuamente lo que él cree peligro de dramatizar mediante la utilización del sarcasmo unas veces y de la ironía otras. Estando la novela narrada en primera persona, este sarcasmo y/o ironía puestos en boca de su personaje crean una imagen de éste muchísimo más compleja, ambigua y misteriosa de lo que su descripción psicosociológica podría indicarnos. A pesar de esa participación provocada en el lector, o precisamente por ella, siempre resulta sorprendente, y al propio tiempo lógico, cuanto va sucediendo. Al igual que en las mejores novelas de Dashiell Hammett, con cuyos personajes (salvadas, claro está, las fundamentales diferencias ambientales y sociológicas) tiene más de un punto de contacto el narrador de Hortelano, ya que en ambos casos se trata de seres que actúan sin convicción en un mundo ajeno y extraño, movidos, sin

embargo, durante todo el tiempo, por unas razones más profundas y reales, aunque nunca lleguen a concretarse del todo ni siquiera a manifestarse o revelarse para los mismos protagonistas. Pero que operan en el lector una reacción y le ayudan (ya que, en definitiva, de eso se trata) a comprender el mundo (como quería Marx) o la vida (como pretendía Rimbaud).

«Mis novelas están dentro de esa corriente de la novela española que es una dependencia de la francesa, donde la imaginación es muy escasa, y sobre todo, donde se pone de manifiesto, en contraste con la novela anglosajona, que la imaginación prácticamente no existe», nos dice Hortelano. Una declaración de principios que considero tendenciosa, porque si en las novelas de Hortelano no hay imaginación es por voluntaria renuncia de su autor (yo creo que Hortelano podría ser un excelente autor de novelas policíacas, si éste fuera su propósito). La segunda parte de *El gran momento...*, de una intensidad alucinante, con una técnica narrativa más compleja, nos sitúa ante la evidencia de que, si bien es verdad que en este país nunca pasa nada, también lo es que esta falta de acontecimientos da lugar a que en nosotros, sus habitantes, sí pase algo, aunque, por el momento, ese algo no se traduzca en una modificación del entorno. Es decir, aunque por el momento se esté más cerca de Rimbaud que de Marx.

Dejando aparte la campaña publicitaria con que *El gran momento...* ha sido lanzada al mercado (triquiñuelas editoriales) y los epítetos que le han sido aplicados para convencernos de que se trata de una obra de «incalculable importancia para la novela española contemporánea» (con lo cual no se se hace sino sumirla en un confuso montón junto con otros doscientos títulos), creo que *El gran momento de Mary Tribune* es, al mismo tiempo, el gran momento de Juan García Hortelano, un novelista de andadura coherente, capaz hasta el presente de sortear los maniqueísmos de la llamada literatura comprometida, y que ha sabido darnos una obra madura y completa, alejada de la precipitación y los modismos.—*MARTIN VILUMARA (Valencia, 29. BARCELONA-15).*

EN LOS POEMAS DE RAMON NIETO

(Una lectura personal)

Acabo de saltar de la cama, donde recorrí *Siete años y unos días* (*), primer poemario de Ramón Nieto. Hablar de poesía no es lo mismo que hablar de la fabricación de ciclotrones, y celebro que la noche esté avanzada, que ésta no sea la hora del pudor: soy imprescindible en esta página. No concibo que se pueda escribir una sola letra honrada acerca del más corto de los versos con pretensiones de objetividad. Despersonalizar y objetivar la poesía es rebajarla. Ir al encuentro de un hombre y de su poesía exige todo el cuerpo, toda la subjetividad. Múltiples fenómenos deben confabularse junto a afinidades esenciales para que el encuentro no se reduzca a un mero contacto prostibulario. Referiré, por tanto, mi propia experiencia subjetiva con *Siete años y unos días*. Otras recreaciones me parecen ociosas o imposibles.

Soy un lector taimado. Cualquier ínfimo detalle puede desencantarme, cualquier pequeñez puede hacerme rebotar intacto contra el más garantizado de los poemas. Mi modo (epidermis o necesidad) me priva de los versos de Fulano de Tal, que aparece en Bilbao, pero también de muchos de los intocables maestros del momento (no incluyo un catálogo de mis defraudadores, porque amontonar nombres sin explicaciones es una labor injusta). ¿Por qué me han defraudado tantos poetas? Quizá por un único motivo fundamental: en un poema busco compañía. Es una cuestión de necesidad, no de credo. Los arrullos de la lengua me interesan muy poco. Las maestrías lingüísticas me hacen temer atrocidades: la industrialización de los versos o la delusión del poeta o la inutilidad de volúmenes enteros. Busco compañía, destellos empáticos, ejemplos. Y no soy ya un ingenuo y sé que lo mejor que puedo hacer es abrir los libros con cuidado. Así procedí con *Siete años y unos días*, con cuidado.

Desde el primer poema entreví al Ramón Nieto que siempre quise poder tocar. Era adivinable, sin duda. Pero no hemos fumado, juntos, más de veinte cigarrillos desperdigados a lo largo de tres años. Recuerdo que una de las cosas que más me llamó la atención al leer *La señorita B* fue el tono, el ánimo. A pesar de la muy evidente tristeza que se respira en toda la novela, la impresión final que me quedó fue de serenidad. Esta correspondía muy bien a la imagen que yo tenía de Nieto. Siempre se me apareció como un personaje

(*) Ramón Nieto: *Siete años y unos días*, en El Bardo, colección de poesía, número 90.

bastante tranquilo y sereno. Pero la serenidad glandular o visceral me resulta inútil. Para apreciarla verdaderamente necesito saber que cuesta esfuerzo, saberla impuesta por la fuerza sobre una tormenta interior. Necesitaba y, lo que es peor, *deseaba* saber que donde yo veía una cara serena hubo tormenta. Un deseo casi perverso. ¡Desear que alguien sufra! Estas cosas sólo son confesables a altas horas de la noche. Me justifico: ¿de qué podría servirme una serenidad natural? De nada. En cambio, si sólo sé que el 17 de febrero de 1965 alguien sufrió una explosión en su cabeza y cayó y se levantó, entonces, cuando me lo cruzo en algún recodo del terrible laberinto y lo veo acometedor, ya no lo olvido: me ayuda a crearme una especie de mística de resistencia. Y ahora sé, con absoluta certeza, que Ramón Nieto siente la explosión en su cabeza y cae y se levanta. Y sé que su cara —que no es máscara— apareció a mis ojos, en alguna mañana, sufridamente restaurada. No soy un hacedor de panegíricos y desprecio la oportunidad.

Se me preguntará (yo me pregunto) qué me hace sentirme tan garantizado contra errores de apreciación. Es cierto que mi ojo no ha visto ni el sudor ni las lágrimas ni las crispaciones. Hace años tuve la oportunidad de ver, en una remota terminal ferroviaria, cómo una anciana ciega estrechaba entre sus manos una cara y sonreía porque no dudaba: ésa era la cara de su hermano. Yo, después de leer *Siete años y unos días*, testifico con la seguridad de esa anciana ciega. No he visto al Ramón Nieto nocturno, pero puedo sentir sus poemas y ya no necesito otras evidencias. Hay seguridades injustificables, resistentes a toda transcripción verbal completa. Acaso pueda, sin embargo, seminombrar algunos indicios, a mi modo.

Puede uno fiarse de los poemas de *Siete años y unos días:* son palpablemente honrados. Son íntimos, escritos por Ramón Nieto para sí mismo (acaso él se sorprenda habiéndose traicionado con su publicación): no encontré (y ya he prevenido acerca de mi rabdomántica susceptibilidad) un solo verso cuyo propósito fuera deslumbrar o epatar a desconocidos. No hay prestidigitación fraudulenta. Puede decirse que la fuerza que logra redimensionar y hacer llegadores hasta los más pequeños detalles cotidianos y personales (detalles que Nieto no oculta) sólo puede provenir de una intimidad honrada. Hay un breve poema que puede servir de ejemplo y mostrar, al mismo tiempo, el tipo de magia que produce Nieto. En él (poema LXXXV), hablando de sus botas, de las que se pone en El Escorial y en su propio jardín, Nieto llega a expresar una vertiginosa sensación de agobio y a suscitar un destello empático. ¿Cómo puede lograrse

tanto efecto a partir de un par de botas? Simplemente: estando detrás o dentro de los versos: sin pudores de actor, a solas con las botas. Claro que eso no basta. Otro (quizá yo), para expresar el mismo horror fundamental (y practicarse la urgente sangría), necesitaría hablar de cadenas o imaginarse como un Jonás dentro de la panza de una ballena en avanzado estado de putrefacción. En uno de los sueños que más recuerdo, soñé que iba por una calle inidentificable; de pronto, sobre un coche parado, vi un pájaro que parecía una gallina con algo de gorrión y el sueño degeneró en pesadilla. El bicho estaba inmóvil, como si estuviera medio agónico, o quizá congelado. Aparentemente nada aterrador... Pero lo recuerdo aquí porque la magia que se opera en muchos poemas de Ramón Nieto se parece a la operada por el pájaro en mi sueño: nimia, inasible, trastocadora (queda un regusto atroz). Bien sentidas, las botas que Nieto no rompe ni gasta en su jardín de El Escorial tienen algo de gallina agorrionada. Pesadillescamente se convierten en un espejo, no empañado por públicas exigencias, que devuelve con fuerza una imagen: la íntima imagen de un hombre que mira sus botas frustradas y se consume inmóvil.

Y mi seguridad es la de la ciega, porque, aunque no he visto a Nieto en el preciso momento en que le sobreviene una explosión, he podido sentir un poema (XVIII) que habla de un hombre que está al pie de una montaña (que adivino suma de demonios, enfermedades, frustraciones y pánicos vertiginosos) que se desploma poco a poco hacia su lado. Y he oído la voz que oye ese hombre —su propia voz—, que le detalla sucesivamente todas y cada una de sus bobas esperanzas, defensas y pataleos. Y la voz dice:

... tú gritas desesperadamente,
imploras de rodillas
—«¡no te desplomes aún! ¡espera!»—,
alzas los brazos,
quieres ingenuamente sujetar la montaña
sin fin y sin principio,
escupes a la montaña,
insultas a la montaña,
lloras delante de la montaña,
pides perdón a la montaña
—«perdón, perdón», dices—,
te arrojas al suelo en la creencia
de que, tendido, te aplastará menos.
sudas, te acongojas,
te resignas,
te acongojas,
y la montaña se inclina cada vez más hacia ti...

He sabido que ése es el mismo hombre que reaparece en otro poema (XLIX) leyendo a lord Byron con una sensación extraña que *lo hace derivar, insensatamente, hasta que un norteamericano, ar*diendo ante el edificio de la ONU, lo despierta a la montaña—y lord Byron es ya inútil entre sus manos—. Y he sabido que ése es el mismo hombre que en otro poema (LXXVI) maldice unas inacallables campanas que doblan y redoblan en su cráneo por un loco muerto y dos locas más; que maldice porque lo despertarán al fragor de la montaña que se desploma. He sabido, en fin, que las treguas somnolientas de ese hombre no soportan ciertas compulsiones ni ciertas fascinaciones: su destino natural es ver el avance de la montaña. No me equivoqué. Es agradecible saber que se levanta. (Pero siento piedad).—*MANUEL A. PENELLA (Vicente Gaceo, 19. MADRID-29).*

UNA ANTOLOGIA DE POESIA RUMANA

Darie Novaceanu es autor y traductor de una extensa y sorprendente antología de la poesía rumana contemporánea (*). Su experiencia como traductor nos viene avalada por trabajos anteriores, versiones al rumano de Borges, de Juan Ramón Jiménez, de Lorca. Por otra parte, el hecho de que Novaceanu sea un buen poeta, nos ofrece ciertas garantías en cuanto a su capacidad de antólogo.

Este ha renunciado a preparar uno de esos prólogos monótonos, estirados y pretenciosos en los que se silabean las excelencias de tal o cual poesía—es decir, en los que el autor de la antología prepara habitualmente su defensa—, economizando estas energías para introducirnos pronto en la misma realidad de esa poética, sorprendente por su frescura, su calidad, su inquietud, su microscópico detenimiento en la metáfora.

No hay un solo poema en este libro que pueda considerarse prescindible. Todos los que Novaceanu ha seleccionado contribuyen a completar la imagen de una lírica en ebullición, de una lírica que ha renunciado al mimetismo y a la resonancia, a las escuelas, a los grupos, a los clanes, a todo gregarismo. Aquí aparecen una docena de espléndidos poetas, cada cual en una dirección de trabajo diferente, puliendo su parcela del conjunto expresivo. Todo eso significa

---

(*) Darie Novaceanu: *Poesía rumana contemporánea,* Barral Editores, Barcelona, 1972.

variedad, riqueza. La creación, el proceso de creación, no es rastreable, pero el resultado es, en cambio, *común.* A través de esta antología se descubre un ansia de la actual poesía rumana por llegar al punto en el que vuelve el *boomerang,* el punto en que el lector comienza a sentir que la imagen, el signo que ha sido lanzado por el poeta vuelve hacia él e indefectiblemente le alcanzará. Estoy hablando de la poesía preocupada por la referencia común. La poesía *hacia los otros.*

Renunciaremos a los escalafones. Una antología no debe recordar unos juegos florales, no debe ser el conocido *X* es mejor poeta que *Y,* quien a su vez resulta mejor que *Z.* Y menos aún ésta, obviamente pensada para dejarnos conocer las vibraciones de la poesía rumana contemporánea como conjunto. Creo, sin embargo, que será oportuno hacer referencia al trabajo de cada uno de los poetas que la componen, intentar de algún modo interpretar el mosaico.

Tudor Arghezi (1880-1967) es un limpio poeta de la melancolía y la ternura. Su expresión es directa, vuelta resueltamente a los demás. Constantemente se dirige a uno o varios interlocutores que, o están presentes en el poema, o resultan un conveniente y quizá imprescindible auditorio

Amados míos, jugaré una vez
con vosotros a un extraño juego...

(«Al escondite»)

Escucha: por mí transcurren los ríos
¿No los oyes correr?

(«Ven»)

incluso en poemas agudamente referidos a la propia intimidad:

Pero vedlo caído en la batalla, otra vez levantándose
como si luchase cuerpo a cuerpo contra el cielo...

(«Yo, sombra»)

En Arghezi todo se halla supeditado a la comunicación. La expresión inarticulada no tiene su parte. La poesía se convierte en un deslizarse de referencias, convocadas todas en torno a la sensación relevante. Sencillo y brillante.

En el juego del contraste, el reverso del exotérico Arghezi resulta ser el esotérico *Barbu* (1895-1962), poeta extraño de la oscuridad del clavo en la madera, del silencioso patinar de los peces, de la

oscuridad y el símbolo de radio de acción personal. Exquisito en la exigencia de precisión:

Se inclinaba, oriental y blando...

(«El pavo real»)

Las referencias indescifrables se hacen a menudo pura belleza:

¡Nadir latente! El poeta levanta el haz
de arpas esparcidas que pierde en inverso vuelo
y canta una canción, oculto como el mismo mar
cuyas medusas pasean bajo verdes campanas.

(«Juego segundo»)

George Bacovia (1885-1957) desgrana una larga letanía de donde nunca se ausenta la imagen de la Muerte. Ya los títulos de sus poemas («Pulvius», «Finis», «Paisaje de invierno») señalan claramente la descarnada presencia. Pues Bacovia no alude a la Muerte como Destino siguiendo el diagrama poético habitual, sino a la Muerte como *presencia.* No se trata de la llegada de la Muerte, sino de la presencia irreversible de lo muerto.

Reproduzco aquí el poema que, en la selección, abre el capítulo dedicado a este autor:

PLOMO

Reposaban profundamente los ataúdes de plomo
con sus flores de plomo, su funeral adorno.
Estaba solo en la tumba... y hacía viento...
Y crujían las coronas de plomo.

Dormía reclinado mi amor de plomo
Entre flores de plomo y empecé a gritar.
Estaba solo junto al muerto y hacía frío...
Y colgaban las alas de plomo.

En este terreno, abominable y común, consigue Bacovia hallazgos muy nítidos. La imagen se deshace en símbolos e indicios que completan la visión desolada, a menudo con un número reducido de elementos:

Está nevando siempre sobre un triste declive...

(«Paisaje de invierno»)

Deja en los tapices intensos perfumes,
trae rosas para ponértelas encima.

(«Agosto»)

Otras veces las referencias se hacen brutalmente directas, pero aun en su esquematismo resultan imponentes:

El soberbio cadáver en el catafalco espléndido
bajo un rayo de plata, soñaba en la ancha sala...

(«Finis»)

Lucien Blaga (1895-1961) es, también en este caso, un contrapunto completo y ceñido a la poesía de Bacovia. Pues Blaga es poeta de la Naturaleza y el concepto, de la riqueza, casi el despilfarro de imágenes, del color.

Vivir es el argumento de Blaga. La turbulencia, la complejidad y la multiplicidad de lo vivo son sus temas. Utiliza para ello la Naturaleza en un sentido clásico:

¡Benditas sean las simientes de hoy y de siempre!
El pensamiento de un verano cálido
y un alto cielo de luz violenta y pura,
se esconden en ellas mientras dormitan.
Un dulce crujido de campo y mediodía
palpita en el sueño de las simientes,
un siglo que transcurre,
un pueblo de hondas frondas
y un rumor de estirpe que canta.

(«Milagrosa simiente»)

Blaga usa las imágenes conduciéndolas de la nariz y haciéndolas servir dóciles a sus propósitos. Cada cual desempeña su función, pinta una esquina del tapiz. Y estas imágenes son coloreadas, dinámicas:

... está buscando el agua
en la que el arco iris
absorbe su hermosura y su inexistencia.

(«Autorretrato»)

Desde el sueño, mi sangre como una ola
regresa
a sus padres.

(«Sueño»)

Estos cuatro primeros poetas —Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia— componen un curioso grupo coetáneo y (o mejor, y sin embargo) complementario. Podrían incluso disponerse en parejas (Arghezi-Barbu,

Bacovia-Blaga), para formar un tándem complementado en sí mismo (hacia fuera-hacia dentro, la muerte-la vida). Un estudio de paralelismos y divergencias nos mostraría sin duda cosas nuevas. Pero no es éste el lugar ni ésta la persona indicada para efectuarlo.

Manejando el libro, encontramos después a un viejo conocido: *Tristán Tzara* (1896-1963). Viejo conocido al que a duras penas reconocemos, pues no tiene nada que ver con el autor del *Coeur à gaz,* por ejemplo. Los poemas seleccionados pertenecen a una primera época y eran inéditos fuera de Rumania. Escritos —sorprendentemente— entre los dieciséis y los diecinueve años, son fruto de una solidísima y vertebrada sensibilidad y de una imaginación profunda y supersónica.

Se trata de un Tzara de la ternura:

... con las tristezas del bosque nos hemos dormido
He descubierto en mi interior un arroyo de canción suave
Con la que lloro con voz sagrada:
—Mete el clavo del sufrimiento más hondo, que no he muerto.

(«Canción de guerra»)

Pero tengo en casa un Polichinela con cascabeles
Para olvidar mi tristeza cuando me engañas.

(«Vacaciones en la provincia»)

Y tu cuento se duerme como un niño arrullando a
un elefante de lana...

(«Domingo»)

La madurez poética de Tzara a esta edad es perfectamente admirable. Esto contribuye a considerar y comprender mejor al futuro padre de Dada. La imaginación y la capacidad asociativa brincan en estas líneas de un gran poeta joven que escribe versos como:

El lago está cosido con hilo...

(«Domingo»)

Gritando la tempestad soltó sus leones...
Entramos en la boca de la lejanía...

(«La tempestad y la canción del desertor»)

Novaceanu ha comprendido que la inclusión de Tzara en esta antología era necesaria. Estos poemas escritos en rumano demuestran y ponen bien a las claras la acción de substrato semántico en un poeta cuya obra se encuentra escrita en francés casi en su totalidad.

Zaharia Stancu (1902) se dio a conocer como narrador con su novela *Descalzo.* Su obra poética se desarrolla en un conjunto sim-

bolista, cercana en todo momento a la Naturaleza y poblada de ritmo. El Oriente murmura a veces en sus versos:

Vienes tan cerca y sin embargo
¡tan lejos, tan lejos!
No nos separa nada más
que el estanque con lotos.
Solamente el estanque con lotos del cielo nos separa.

(«Canto»)

Sus poemas, como es el caso de muchos narradores, se circunscriben a la órbita del yo. Son poemas sin argumento, cuestión explicable en quien utiliza la prosa para argumentar. El símbolo domina todo:

El corazón, el corazón, el primer árbol rojo.

(«El árbol rojo»)

El surrealismo envuelve, como fenómeno global, las creaciones de los autores que lo vivieron. *Virgil Teodorescu* (1909) es un caso rumano. Pero en Teodorescu la constante búsqueda de imágenes insólitas entorpece en algo el normal fluir de la poesía. Cuando escribe poemas en prosa, lo hace con una típica torcedura poética. La antología lo refleja. Esa búsqueda un poco obsesiva produce de cuando en cuando buenos resultados:

Conservé en sal el cuerpo de mi amada para
tenerlo toda la vida
después la besé en la boca
y salí a pasear hacia las frescas orillas...

(«Paseo por las orillas»)

Otras veces, sin embargo, lo que genera es una poesía algo arbitraria, estancada en la imagen que no tiene salida, en la imagen taponada, como en el caso del poema *Sustancia.*

Gellu Naum (1915) será quien encuentre con toda sencillez las imágenes insólitas que Teodorescu acechaba. Sus poemas guardan siempre algún hallazgo, alguna sorpresa, la absoluta novedad de un verso:

...y todo andaba bien como dentro de una patata...

(«La hermana del sol»)

...se quedaba con el dedo pequeño en la tierra hasta que daba
[flores...

(«El secreto del vacío y la plenitud»)

Naum estimula constantemente su perforación metafórica, su capacidad asociativa, lo que le permite realizar tales descubrimientos. En cuanto a *Nichita Stanescu* (1933), gladiador de la precisión poética, trabaja para darle un sentido al mundo a través de un surrealismo trascendido, plagado de referencias concretas. La imagen no conduce a Stanescu, es Stanescu quien la conduce, después de haberla manipulado, moldeado, preparado. La emoción y el recuerdo son su campo de trabajo:

¿Qué se hizo de aquellos muchachos soberbios
del final de la guerra?
Bachilleres que iban de vez en cuando a las casas de putas
y hablaban de vez en cuando francés
con un discreto acento europeo.

(«Conversación repentina»)

Tras Stanescu, *Ion Gheorghe* (1935) nos sacude con su vigor y con su ímpetu poético. La poesía de Gheorghe es una de esas expresiones *llenas,* rebosantes. Sin alharacas ni referencias deliberadamente brillantes, construye sus poemas reuniendo elementos imprescindibles, con pequeñas derivaciones laterales que completan la escena y le dan un relieve diferente y especial. Poemas como «Primera carta esencial», uno de los mejores de la antología, están así construidos. Gheorghe es, sin duda, uno de los más grandes poetas actuales de Rumania.

Darie Novaceanu (1937), el antólogo, se incluye con toda justicia en la antología. Lo contrario hubiera sido estúpido e inmoral. Pues Novaceanu, que ha publicado en estas mismas páginas, es un poeta amplio y raro. Su vinculación con el mundo hispanoamericano introduce elementos nuevos en un ámbito de claro timbre autóctono. La obra de Novaceanu congrega elementos diversos: la soledad, el tiempo, el abandono. Pero en la urdimbre general todo encuentra su puesto poco a poco. Por eso, con el reducido número de poemas que incluye en la antología, nos quedamos con ganas de conocerlo más, de ampliar la comprensión de su entorno poético. A Novaceanu no basta un poema para comprenderlo. Esperamos un libro entero de su mano, autotraducido.

En cuanto al último poeta recogido en la antología, *Dimitru M. Ion* (1945) se trata de un lírico perfectamente fiel a cuanto tiene detrás. Es sin duda un magnífico poeta y un magnífico continuador. Ha recogido todo y lo está puliendo. Su poesía es una consecuencia lógica, no un intento desesperado por dejar algo atrás. No existe una

disrupción aparente entre su obra y la de poetas anteriores. Solamente perfila y aguza. La cadena continúa.

Esta antología, bilingüe, es una buena ocasión de conocer la poesía de un país como Rumania, tan cercano y tan lejano a la vez de nosotros.—*ALBERTO PORLAN (Costa Rica, 28. MADRID).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

ANTONIO MACHADO: *Campos de Castilla.* Arthur Terry. Critical Guides to Spanish Texts, núm. 8. Grant & Cutler, Ltd. Londres, 1973.

Pocas cosas hay que requieran tanto respeto a la persona como la interpretación de lo poético. Interpretar es en este caso algo más que descifrar. Es esencialmente comunicar, transferir, realizar un delicado doblaje. Exige del intérprete sumisión inspiradora, capacidad de escucha, afinamiento emocional. Muchas veces se precisa saber pedir y ceder la palabra. Pedir la palabra al autor en lo definitivo y personalísimo. Ceder la palabra en lo iluminador y transferido. Es decir, dejar que la voz del poeta suene nítida y limpia y su eco se expanda.

Es difícil dejar oír la voz del poeta en un análisis crítico de noventa páginas, en una guía de marcado matiz didáctico. Más difícil todavía es dejar sentir su presencia, acompasar su proceso de interiorización creadora. Arthur Terry, no obstante, lo hace con asombrosa facilidad en su apreciación de *Campos de Castilla.* Nada más obvio que *caminar* con Antonio Machado. Una guía es eso, explorar el hacerse del poeta caminante. Esta exploración es sencilla y sentida a la vez. Es una *intrahistoria* hecha carne al caminar, a base de sondeos introspectivos acertados y de ecos intemporales. Lo histórico y lo cosmológico gravitan en torno a lo personal. Se traza linealmente el *abrirse camino* de la identidad del poeta y de su enraizamiento histórico. Se advierten los nuevos rumbos del caminante auscultando a la vez sus nuevos impulsos poéticos. No parece bastar la presencia de Machado. Arthur Terry necesita la voz del poeta y a ella recurre con elegancia. También pide la palabra a Unamuno, Zubiri, Aurora de Albornoz y a otros caminantes. Predomina, sin embargo, en primer plano, la confrontación del poeta con su yo a través de los exquisitos análisis de varios de los poemas («Campos de Soria», «El dios ibero», «Orillas del Duero» y sobre todo «La tierra de Alvargonzález»). La visión poética queda polarizada en

una Castilla hecha paisaje, historia y hombre. También Leonor, su joven mujer segada por la tuberculosis, aparece en la Soria distante, hecha ya paisaje de una poesía cada vez más metafísica. El «páramo espritual» del caminar del poeta por Baeza abre horizontes más amplios y limpios a su imaginación. Arthur Terry trenza con acierto, en los dos últimos apartados de su estudio, el hilo de la nueva objetivación de la poesía de Machado: compromiso social y filosofía. El caminante es un «contemplador de esencias», no un simbolista romántico alucinado.

Esta es la trayectoria del poeta de *Campos de Castilla*. El sentido de su trazado es logro de Arthur Terry (*). La guía se lee con agrado. Es objetivamente comunicativa, narrativamente transparente. Lo poético deja oírse y sentirse con claridad y dominio. Abundan análisis comedidos que lo funden con lo personal dejando al descubierto el alma de Machado. En general, Arthur Terry nos convence de que vale la pena caminar con Machado. El mismo es el primero en echar a andar.—*F. M.*

BLASCO IBAÑEZ: *La barraca.* R. C. Cardwell. Critical Guides to Spanish Texts, núm. 7. Grant & Cutler, Ltd. Londres, 1973.

La barraca es una de esas obras que parece resistirse a un acercamiento imparcial y coherente. Ofrece dificultades de ajuste crítico y puede desilusionar al estudioso disciplinado y metódico. No es extraño. Hay en ella todo un mundo de actitudes paradójicas y tensiones ambivalentes que ponen en evidencia su comprometida calidad artística y la de toda obra de signo decididamente socializante o pro revolucionario. *La barraca* nace con tal pretensión, al filo del amanecer liberal de Blasco Ibáñez, dispuesta a enarbolar su estandarte de acción política más o menos radical y arropada en un realismo de eco francófilo. Resulta difícil, pues, hacerle justicia. Suscita interpretaciones opuestas en las que la figura de su autor lleva las de perder.

C. R. Cardwell nos introduce en *La barraca* precisamente a través de la injusticia del silencio a que ha sido sometida hasta nuestros días. Expone interpretaciones opuestas de la misma y consigna el esfuerzo de algunos críticos por sacarla del tormento purgatorial en que fué introducida. En el análisis del proceso de gestación de la obra, el profesor de la Universidad de Nottingham deja ya al descubierto las dificultades inherentes a la misma. «Una atmósfera de alta conspira-

(*) A su estudio crítico remitimos.

ción», en palabras de C. R. Cardwell, rodea su composición. Blasco Ibáñez ha digerido varios sucesos trágicos y reales y los ha documentado a fondo. En seguida se encuentra el novelista entre la espada del idealismo y la concretización realista de una obra experimental que no podrá disfrazar su condición de pequeño burgués. Por ello, no extraña que Blasco Ibáñez escoja una descriptiva regionalista, no de cuadros costumbristas a lo Pereda o Fernán Caballero, y la hilvane en torno a tesis sociales de poderosa evocación imaginativa.

Dos factores, no obstante, van a modificar la visión radical del editor de *El Pueblo:* Zola y el Naturalismo. La importancia de estos dos factores es decisiva y C. R. Cardwell los examina con detenimiento. El impacto de Zola queda reflejado en la visión determinista que transparentan los caracteres. La influencia naturalista se funde con la anterior y es bien palpable a través de imágenes animalísticas y recurrencia cíclica. La «historia» de *La barraca* tiene su fondo biológico. Y este fondo, aclara R. C. Cardwell, va más allá de la sexualidad animal o de la resignación fatalística de alusión morisca. Es un fondo pesimista y materialista el que nutre la «lucha por existir» del hombre de *La barraca.* La variada gama de recursos naturalistas acentúan esa visión determinista, centrándola, sobre todo, en situaciones socioeconómicas más que en caracteres. A la larga la fuerza radical que la novela lleva dentro de sí misma queda hundida en un pesimismo ineficaz.

El estudio de las implicaciones naturalistas plantea serios problemas que R. C. Cardwell resume desde el punto de vista de la incoherencia de la obra. Sus conclusiones revalidan los puntos de vista contrastados y componen una apreciación global que debe estimarse acertada y sobre todo necesaria. *La barraca* puede ser interpretada como obra de protesta y derrotista a la vez. Promete regeneración social y ofrece fatalismo. Propone radicalismo sin revolución, lucha sin maniobra dinámica o sistemática. «Discute problemas sociales y los interpreta, pero no da soluciones precisas» (p. 92). Su objetivo constructivo queda reducido a una aceptación desesperada del sistema social que nos encadena, a una exaltación del elemento natural como posible símbolo restaurador de ese sistema. Dentro de esta atmósfera que empaña su idealismo liberal se respira cierta simpatía hacia la condición de víctima humana de tales aspiraciones. Es ésta una proyección que R. C. Cardwell estima positiva como elemento trágico de la novela. El porqué de este quedarse a medias de Blasco Ibáñez en la formulación de un mensaje liberal se debe tal vez a que la misma realidad que va documentando en *La barraca* le sirve de *correctivo elocuente.* De todos modos, R. C. Cardwell no sólo muestra las compleji-

dades y paradojas pronunciadas que hacen de la novela una obra contradictoria, sino que resalta el aspecto positivo de integrar experimentalmente el arte y buscar en él su virtualidad redentora. Ello es imprescindible para entender la personalidad de Blasco Ibáñez y las motivaciones que subyacen en su novela, así como para descifrar las limitaciones creadoras de toda obra realista. R. C. Cardwell no tiene por qué ir más lejos en su guía crítica.—*FELIX MARTIN (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

DOS EDICIONES INGLESAS

HALKHOREE, P.: *Calderón de la Barca: «El alcalde de Zalamea»*. Londres, Grant & Cutter, Ltd., 1972, pp. 68.

SHAW, D. L.: *Gallegos: «Doña Bárbara»*. Londres, Grant & Cutter, Ltd., 1972, pp. 84.

Estos dos trabajos pertenecen a una colección de guías críticas a textos españoles, publicadas en Inglaterra (en inglés) e impresas en España. Parece como si los editores generales (J. E. Varey y A. D. Deyermond) en cierto modo hayan exigido al autor que respete unos patrones críticos preestablecidos al hacer su comentario. Así, estas dos obras que comentamos presentan una división muy estricta en capítulos donde se estudian los siguientes apartados:

a) Un breve estudio biográfico del autor, situación de la obra dentro de su tradición literaria e histórica, o bien, como hace Halkhoree, se presenta al lector los puntos principales y el tratamiento que van a recibir.

b) Estudio de los orígenes del tema o de las fuentes utilizadas.

c) Estudio formal.

d) Anílisis temático, descripción de la trama y estudio de los personajes.

e) El estilo.

f) Conclusión.

g) Bibliografía.

Creemos que el motivo que ha llevado a estructurar así el comentario crítico ha sido el deseo de concisión y claridad al mismo tiempo

que se intenta abarcar todas las parcelas posibles de enfrentamiento con el texto. Para llevar a buen término una obra tal, es preciso que el autor posea unos conocimientos literarios y lingüísticos muy firmes y claros, así como la habilidad, poco común, desgraciadamente, de saber plasmarlos en un reducido espacio. No es de extrañar, por tanto, que presenten lagunas evidentes para cualquier especialista de estos temas. Da la impresión de que los autores están demasiado interesados por el estudio de los personajes y de la trama desde un ángulo bastante tradicional y parecen olvidar otros métodos críticos modernos. Otro punto importante a tratar podría ser saber a quiénes van dirigidos estos trabajos. Evidentemente, el especialista en Calderón, por ejemplo, no puede obtener ninguna utilidad, ya que, como honradamente afirma Halkhoree, su trabajo es casi en su totalidad ecléctico y su única función es reunir los puntos importantes tratados más extensamente en otros lugares. Tal vez el alumno universitario pueda beneficiarse de estas publicaciones, que, a modo de introducción, le pueden llevar a penetrar en la crítica especializada de un autor.

Queremos terminar expresando nuestra sorpresa ante la poca atención que parecen merecer los estudios críticos realizados por investigadores españoles. En la bibliografía que recopila el profesor Shaw no aparece ningún libro español dedicado a *Doña Bárbara,* y Halkhoree sólo cita a E. Cotarelo y Mori: *Ensayo sobre la vida y obra de Don Pedro Calderón de la Barca,* Madrid, 1924, y a Menéndez Pelayo: *Calderón y su teatro,* Madrid, 1881. A pie de página, pero no en la bibliografía, se cita al profesor Valbuena Prat, que, a nuestro entender, ha trabajado mucho y bien sobre este autor. También se cita a pie de página el libro de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño.—*RICARDO VIDAN MELENDEZ (Departamento de Inglés, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de MADRID).*

INDICE ALFABETICO DE AUTORES CORRESPONDIENTE AL AÑO 1973

A

B

C

CH

D

E

F

G

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

ABREVIATURAS UTILIZADAS

E. (Ensayos).
R. (Relatos).
P. (Poemas).
N. (Notas).
C. (Reseñas críticas).
I. (Ilustraciones).

EDICIONES
CULTURA HISPANICA

ULTIMAS PUBLICACIONES

Los pasos cantados (2.ª edición), de Eduardo Carranza. Precio: 270 pesetas.

La lengua española en la historia de California, de Antonio Blanco. Precio: 900 pesetas.

Itaca, de Francisca Aguirre (Premio Poesía «Leopoldo Panero» 1971). Precio: 100 pesetas.

Presencia española en los Estados Unidos, de Carlos Fernández-Shaw. Precio: 700 pesetas.

Vida de Santa Teresa de Jesús (2.ª edición), de Marcelle Auclair. Precio: 375 pesetas.

Hernando Colón, historiador del descubrimiento de América, de Antonio Ruméu de Armas. Precio: 400 pesetas.

Un escrito desconocido de Cristóbal Colón: El Memorial de la Mejorada, de Antonio Ruméu de Armas. Precio: 375 pesetas.

Diario de Colón (2.ª edición). Prólogo: Gregorio Marañón. Precio: 100 pesetas.

Picasso, azul, de José Albi. Precio: 100 pesetas.

Aparición de la Alianza, de José Carlos Gallardo. Precio: 100 pesetas.

Temas de la Hélade, de Ernesto Gutiérrez. Precio: 100 pesetas.

La Casa de Benalcázar, en la ciudad de Quito. Precio: 120 pesetas.

Las cartas desconocidas de Galdós, en la prensa de Buenos Aires. Coedición con la Casa-Museo Colón de Las Palmas de Gran Canaria, de William Shoemaker. Precio: 500 pesetas.

Afrancesados y neoclásicos, de Isabel Mercedes Cid de Sirgado. Precio: 175 pesetas.

Frontera de la sombra, de María Eugenia Rincón. Precio: 210 pesetas.

Poesía entera, de José María Souvirón. Precio: 350 pesetas.

Poesía (2.ª edición), de Ginés de Albareda. Precio: 190 pesetas.

Formalidades, de José Alberto Santiago (Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1972). Precio: 100 pesetas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Distribución de Publicaciones: Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

Distribuidor:

E. I. S. A. Oñate, 15. Madrid-20

EDICIONES
CULTURA HISPANICA

OBRAS EN IMPRENTA

Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias. Edición facsimilar de la de Julián de Paredes en 1681.
Códice del Museo de América, de José Tudela.
Los mayas del siglo XVIII, de Francisco de Solano.
Español para norteamericanos e ingleses, de Alfredo Carballo.
Elogio de Quito (2.ª edición), de Ernesto La Orden.
Canciones, de Luis Rosales.
Las pequeñas cuestiones, de Ramón Ayerra.
Versos para mí, de Vicente García de Diego.
El relato breve en Argentina, de Eduardo Tijeras.
Estudio de historia del pensamiento español (2.ª edición), de José Antonio Maravall.
El Uruguay y las Naciones Unidas, de Carlos María Velázquez.
Expediciones españolas al estrecho de Magallanes y Tierra de Fuego, de Javier Oyarzun Iñarra.
Leyendas de Rapa-Nui. Mitos y leyendas de la isla de Pascua, de Julio Flores.
América vertebrada, de Nemesio Fernández Cuesta.
Vida y milagros de un pícaro médico, de Carlos Rico Avelló.
Los descubridores del Amazonas, de Leopoldo Benites Vinueza.
La América contemporánea, de Jaime Delgado.
Colón y su secreto, de Juan Manzano Manzano.
Español para norteamericanos e ingleses, de Alfredo Carballo.
En vida, de Fernando Quiñones.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Distribución de Publicaciones: Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

Distribuidor:

E. I. S. A. Oñate, 15. Madrid-20

EDICIONES CULTURA HISPANICA

(FONDO EDITORIAL DISPONIBLE)

COLECCION «LA ENCINA Y EL MAR»

(Poesía)

Dulcinea y otros poemas, de Anzoátegui, Ignacio B. Madrid, 1965. 13×20 cm. Peso: 350 gr. 322 pp. Precio: 100 pesetas.

Los instantes, de Arbeleche, Jorge. Madrid, 1970. 13×20 cm. Peso: 100 gr. 60 pp. Rústica. Precio: 70 pesetas.

Antología de poetas andaluces contemporáneos, de Cano, José Luis. Segunda edición, aumentada. 13,5×20,5 cm. Peso: 400 gr. 448 páginas. Precio: 240 pesetas.

El estrecho dudoso, de Cardenal, Ernesto. Prólogo de José Coronel Urtecho. Madrid, 1966. 13×20 cm. Peso: 400 gr. 208 pp. Precio: 150 pesetas.

Once grandes poetisas américo-hispanas: Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Clara Silva, Dulce María Loynaz, Dora Isella Russell, Julia de Burgos, Amanda Berenguer, Fina García Marruz, Ida Vitale, de Conde, Carmen. Madrid. 1967. 13,5×20 cm. Peso: 680 gr. 640 pp. Rústica. Precio: 250 pesetas.

Biografía incompleta, de Diego, Gerardo. Segunda edición. Madrid, 1967. 13,5×21 cm. Peso: 240 gr. 196 pp. Rústica. Precio: 115 pesetas.

Poetas modernistas hispanoamericanos (antología), de García Prada, Carlos. Segunda edición, revisada y aumentada. Madrid, 1968. 13,5×20 cm. Peso: 450 gr. 424 pp. Rústica. Precio: 150 pesetas.

Del amor y del camino, de Garciasol, Ramón de. Madrid, 1970. 13×20 centímetros. Peso: 200 gr. 160 pp. Rústica. Precio: 100 pesetas.

Antología poética, de Ibarbourou, Juana de. Recopilación: Dora Isella Russell. Madrid, 1970. 13,5×21,5 cm. Peso: 470 gr. 352 pp. Rústica. Precio: 230 pesetas.

Maneras de llover, de Lindo, Hugo. Madrid, 1969. 13×20 cm. Peso: 110 gramos. 88 pp. Rústica. Precio: 100 pesetas.

La verdad y otras dudas, de Montesinos, Rafael. Madrid, 1967. 13,5×20 cm. Peso: 250 gr. 232 pp. Rústica. Precio: 125 pesetas.

Los sonetos de Simbad, de Russell, Dora Isella. Madrid, 1970. 13×20,5 centímetros. 32 pp. Rústica. Precio: 50 pesetas.

Hablando solo, de García Nieto, José. Segunda edición. Precio: 115 pesetas.

Los pasos cantados, de Carranza, Eduardo. Segunda edición. Precio: 270 pesetas.

Poesía, de Ginés de Albareda. Precio: 190 pesetas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES

Avenida de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

Distribuidor:

E. I. S. A. Oñate, 15. Madrid-20

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Núm. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971.*

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

Núm. 23. FORMALIDADES, de José Alberto Santiago. Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1972.

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

El boletín mensual *Documentación Iberoamericana* es la más completa fuente de información iberoamericana en su género, realizado con rigurosa técnica y una moderna clasificación.

Documentación Iberoamericana es un instrumento insustituible de consulta para el estudio de toda cuestión iberoamericana, ya sea política, económica, social, cultural, militar o religiosa.

Documentación Iberoamericana es una cita diaria para estadistas, economistas, escritores, hombres de negocios y profesionales en general.

Documentación Iberoamericana es una publicación —única en el idioma castellano y única para la región iberoamericana— que recoge mensualmente el acontecer, país por país, de toda Iberoamérica. Es un balance objetivo y decantado de todo cuanto interesa y significa en el inmenso universo de las noticias diarias.

Documentación Iberoamericana se distribuye a todo el mundo en fascículos mensuales.

Documentación Iberoamericana se ofrece también en volúmenes anuales encuadernados desde 1963.

ANUARIO IBEROAMERICANO

El *Anuario Iberoamericano* recoge los hechos o acontecimientos políticos, económicos, sociales, culturales, etc., de mayor realce y con perspectiva anual, en cada uno de los países de Iberoamérica y en cada una de sus organizaciones internacionales.

El *Anuario Iberoamericano* reproduce los textos completos de los documentos —declaraciones, resoluciones, actas finales, discursos, cartas pastorales colectivas, mensajes, leyes básicas, etc.— que tuvieron en el curso del año un impacto o un significado más señero en el acontecer contemporáneo de Iberoamérica.

El *Anuario Iberoamericano* se edita en volúmenes anuales y se distribuye en todo el mundo.

Documentación Iberoamericana ofrece los anuarios de 1962 en adelante.

Documentación Iberoamericana tiene en preparación, asimismo, volúmenes especiales de antecedentes —1492 a 1900 y 1901 a 1961— y de cuestiones agrarias.

Precios:

- DOCUMENTACION IBEROAMERICANA
  Suscripción anual, fascículos mensuales, cada año: España, 900 pesetas; Iberoamérica, 15 dólares USA (o equivalente); extranjero, 20 dólares USA (o equivalente).
- *VOLUMEN ANUAL ENCUADERNADO* desde enero de 1963, cada año: España, 1.000 pesetas; Iberoamérica, 17 dólares USA (o equivalente); extranjero, 22 dólares USA (o equivalente).
- ANUARIO IBEROAMERICANO
  Desde 1962, cada número: España, 200 pesetas; Iberoamérica, 3,5 dólares USA (o equivalente); extranjero, 4 dólares USA (o equivalente).

Dirigirse a:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA. Documentación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos. Madrid-3 (España).

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

Director: Luis Legaz y Lacambra; *Secretario:* Miguel Angel Medina Muñoz: *Secretario adjunto:* Emilio Serrano Villafañe

SUMARIO DEL NUMERO 191 (septiembre-octubre 1973)

ESTUDIOS

Karl Loewenstein: *Roma, Venecia, Inglaterra. Ensayos de comparación sociopolítica.*
J. Beneyto: *La preparación para el cambio (ante el orden político futuro).*
Isidoro Muñoz Valle: *Comentario en torno a un libro sobre la democracia ateniense.*
Dalmacio Negro: *El derecho moral como orden natural de las totalidades históricas.*
Germán Prieto Escudero: *Política de planificación y promoción familiar.*

NOTAS

Emilio Serrano Villafañe: *Perspectiva cristiana de los problemas sociales del Mercado Común.*
Vittorio Vettori: *El sueño «europeo» de T. G. Masaryk.*
Francesco Leoni: *La organización interna de los partidos políticos.*

ESTADO-IGLESIA

Julio Maestre Rosa: *Los nombramientos episcopales y las circunscripciones eclesiásticas dentro de la problemática que plantea la revisión del Concordato español de 1953.*

MUNDO HISPANICO

Emilio Maza: *El ingreso de Venezuela en el Pacto Andino: una inquietante responsabilidad para la corte suprema de justicia.*

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones ☆ Noticias de libros ☆ Revista de revistas

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

Presidente: José María Cordero Torres. *Secretario:* Julio Cola Alberich

SUMARIO DEL NUMERO 130 (noviembre-diciembre 1973)

ESTUDIOS

La observación y presencia española en la actualidad mundial, por José María Cordero Torres.
El petróleo, gran protagonista, por Camilo Barcia Trelles.
La aprehensión de la escena internacional, desde los asuntos mundiales hasta las relaciones internacionales, por Leandro Rubio García.
La URSS de los años setenta, por Stefan Glejdura.
Impacto diplomático de Itaipu, primer tratado bilateral de aprovechamiento hidráulico en la cuenca del Plata, por J. E. Greño Velasco.

NOTAS

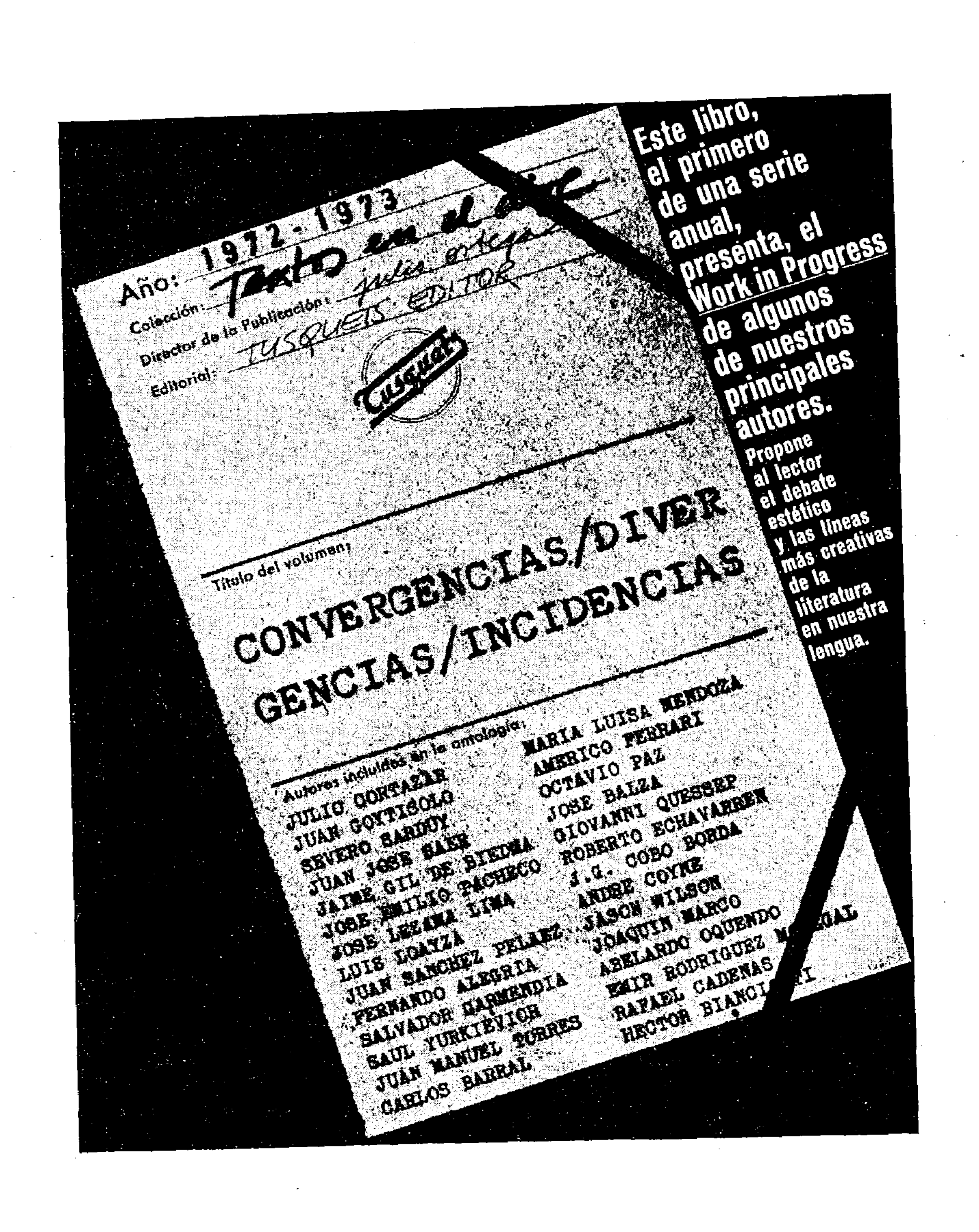
Comentarios a la Conferencia de Seguridad Europea, por Enrique Manera.
Programas y destinos de las fronteras de Israel, por R. Gil Benumeya.
El SEAISI, organismo técnico económico del sudeste asiático, por Luis Mariñas.
Efervescencia política en el Congo (III); por Vicente Serrano Padilla.
El Estado ruso y la Iglesia ucraniana (II), por Angel Santos Hernández.
Una nueva visión de Lawrence de Arabia, por Fernando Frade.

Miscelánea ☆ Cronología ☆ Sección bibliográfica ☆ Recensiones, etc.

SUSCRIPCION ANUAL: España, 400 ptas.; Portugal, Iberoamérica y Filipinas, 622 ptas.; otros países, 656 ptas.; número suelto España, 80 ptas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)


Año: 1972-1973
Colección:
Director de la Publicación:
Editorial:
TUSQUETS EDITOR
Título del volumen:
CONVERGENCIAS/DIVERGENCIAS/INCIDENCIAS
Autores incluidos en la antología:
JULIO CORTAZAR
JUAN GOYTISOLO
SEVERO SARDUY
JUAN JOSE SAER
JAIME GIL DE BIEDMA
JOSE EMILIO PACHECO
JOSE LEZAMA LIMA
LUIS LOAYZA
JUAN SANCHEZ PELAEZ
FERNANDO ALEGRIA
SALVADOR GARMENDIA
SAUL YURKIEVICH
JUAN MANUEL TORRES
CARLOS BARRAL
MARIA LUISA MENDOZA
AMERICO FERRARI
OCTAVIO PAZ
JOSE BALZA
GIOVANNI QUESSEP
ROBERTO ECHAVARREN
J.G. COBO BORDA
ANDRE COYNE
JASON WILSON
JOAQUIN MARCO
ABELARDO OQUENDO
EMIR RODRIGUEZ MONEGAL
RAFAEL CADENAS
HECTOR BIANCIOTTI
Este libro, el primero de una serie anual, presenta, el Work in Progress de algunos de nuestros principales autores.
Propone al lector el debate estético y las líneas más creativas de la literatura en nuestra lengua.

«ARBOR»

REVISTA GENERAL DE INVESTIGACION Y CULTURA

SUMARIO DEL NUMERO 333-334 (SEPTIEMBRE-OCTUBRE 1973)

ESTUDIOS:

La antropogenética en la encrucijada, por José Botella Llusiá.
Dos líneas de interpretación del pensamiento cartesiano, por Alfonso López Quintás.
La naturaleza en la estructura literaria de los nombres de Cristo, por Cayetano Estébanez-Estébanez.

TEMAS DE NUESTRO TIEMPO:

La constitución de la materia: partículas elementales, por Guillermo García Alcaine.
Orientaciones actuales en la exégesis bíblica, por José Alonso Díaz.
Leyendo las novelas de Cortázar, por Angel Valbuena-Briones.

NOTAS:

«Groovy», el lamento de una juventud que muere, por Rafael Gómez-López-Egea.
Emmanuel Mounier, un filósofo comprometido, por Carmen Valderrey.
El problema de la regionalización española, por Miguel Cruz Hernández.
Congreso Mundial de Filosofía Jurídica y Social, por Francisco Vázquez.

NOTICIERO DE CIENCIAS Y LETRAS

LIBROS:

Génesis y estructura del Estado moderno en la España del siglo XVI, por Vidal Abril Castelló.
Política religiosa de los liberales en el siglo XIX, por Juan Mercader.
La sociedad sin fronteras, por Carmen Rodríguez.

BIBLIOGRAFIA

SUSCRIPCION ANUAL: España, 500 pesetas; Europa, 600 pesetas; otros países, 10 dólares.

Pedidos a: Redacción de la Revista ARBOR
Serrano, 117 - MADRID-6 (España)

EDITORIAL TECNOS

O'Donnell, 27. Tel. 226 29 23. MADRID-9
Brusi, 46. Tel. 227 47 37. BARCELONA-6

NOVEDADES

J. Price Gittinger: *Análisis económico de proyectos Agrícolas*, 242 pp., 140 pesetas. El propósito de este libro, perteneciente a la serie para el Banco Mundial, consiste en perfeccionar los medios de análisis que permitan decidir sobre inversiones con escasos recursos de capital, en países en vías de desarrollo.

Robert S. McNamara: *Cien países, dos mil millones de seres.* La dimensión del desarrollo. 176 pp., 120 ptas. El presidente del Banco Mundial intenta en este libro resumir la problemática de los países en desarrollo, en los cuales, cientos de millones de seres luchan por su supervivencia.

Colin D. Buchanan: *El tráfico en las ciudades*, 256 pp., 300 ptas. El autor trata de resolver en este libro los problemas que ha planteado el sensacional crecimiento del automóvil. La tesis básica de esta obra es que la cantidad de tráfico que las ciudades actuales pueden admitir tiene un límite insalvable.

BIBLIOTECA HISPANICA DE FILOSOFIA

Dirigida por Angel González Alvarez

OBRAS DE DAMASO ALONSO

OBRAS COMPLETAS:

Tomo I: *Estudios lingüísticos peninsulares.*
Tomo II: *Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte: Desde los orígenes románicos hasta finales del siglo XVI.*
Poesía española (Ensayo de métodos y límites estilísticos).
Seis calas en la expresión literaria española (Prosa-Poesía-Teatro).
Poetas españoles contemporáneos.
Estudios y ensayos gongorinos.
Dos españoles del Siglo de Oro (Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI. El Fabio de la «Epístola moral»: su cara y cruz en Méjico y en España).
En torno a Lope (Marino, Cervantes, Benavente, Góngora, los Cardenios).
Antología de la poesía española. Vol. I: *Lírica de tipo tradicional. Góngora y el «Polifemo».*
Poemas escogidos.
Cuatro poetas españoles (Garcilaso, Góngora, Maragall, Antonio Machado).
Del Siglo de Oro a este siglo de siglas (Notas y artículos a través de trescientos cincuenta años de letras españolas).
De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de setecientos años de letras españolas).

OBRAS SOBRE DAMASO ALONSO

Miguel Jaroslaw Flys: *La poesía existencial de Dámaso Alonso.*
Andrew P. Debicki: *Estudios sobre poesía española contemporánea (La generación de 1924-1925).*
Concha Zardoya: *Poesía española del siglo XX.*
Elsie Alvarado de Ricord: *La obra poética de Dámaso Alonso.*





EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83. MADRID-2 (España)

Teléfonos 415 68 36 - 415 74 08 - 415 74 12

NOVEDADES SEIX BARRAL

BIBLIOTECA BREVE

JUAN BENET: *La inspiración y el estilo.* 186 pp., 140 ptas.

SERIE MAYOR

BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO

DANTE ALIGHIERI: *Comedia. Infierno.* 404 pp., 200 ptas.
ANGEL CRESPO: *Antología de la poesía brasileña.* 498 pp., 175 ptas.
JOSE FERRATER MORA: *Ortega y Gasset: Etapas de una filosofía.* 176 pp. 150 ptas.

BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO

LIBROS DE ENLACE

B. DE SCHLOEZER Y MARINA SCRIABINE: *Problemas de la música moderna.* 224 pp., 80 ptas.
JUAN GOYTISOLO: *Campos de Níjar.* 144 pp., 80 ptas.

Solicite información a:

EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.

Provenza, 219. Barcelona (8)

Hermanos Alvarez Quintero, 2. Madrid (4)

---

ediciones
ARIEL



presenta su colección:

DIRECTOR: FRANCISCO RICO

TOMAS NAVARRO TOMAS: *Los poetas en sus versos, de Jorge Manrique a García Lorca,* 387 págs., 300 ptas
FERNANDO LAZARO CARRETER: *Lazarillo de Tormes en la picaresca,* 232 páginas, 125 ptas.
JUAN LOPEZ-MORILLAS: *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología,* 272 páginas, 125 ptas.
FRANCISCO RICO: *Alfonso el Sabio y la «General Estoria»*, 188 pp., 100 ptas.

En preparación:

JOSE ANTONIO MARAVALL: *El barroco como cultura de masas.*
MARIA ROSA LIDA DE MALKIEL: *La tradición clásica en España.*
A. D. DEYERMOND: *Historia de la literatura española.* Tomo I: *La Edad Media.*
N. GLENDINNING: *Historia de la literatura española.* Tomo IV: *El siglo XVIII.*
D. SHAW: *Historia de la literatura española.* Tomo V: *El siglo XIX.*

EDITORIAL ARIEL, S. A.

Provenza, 219. Barcelona-8

Hermanos Alvarez Quintero, 2. Madrid-4

BARRAL EDITORES

Balmes, 159 - Teléfonos 218 76 62 - 218 76 66
Barcelona-8

EN LITERATURA EXTRANJERA:
Alexandr Solzhenitsin: *Agosto, 1914.*

EN NARRATIVA ESPAÑOLA:
Juan García Hortelano: *El gran momento de Mary Tribune.*

EN NARRATIVA LATINOAMERICANA:
Gabriel García Márquez: *La increíble y triste historia de la Cándida Erendira y de su abuela desalmada.*

EN ANTROPOLOGIA:
Oscar Kiss Maerth: *El principio era el fin.*

EN LO LUDICO:
I Ching. Alberto Cousté: *El tarot o la máquina de imaginar.*

EN LO ESOTERICO:
Rodolfo Hinostroza: *El sistema astrológico alquimia y ocultismo.* Selección de textos.

EN PSICOLOGIA:
Gilles Deleuze-Félix Guattari: *El antiedipo.*

EN ESTUDIOS LITERARIOS:
Mario Vargas Llosa: *García Márquez: Historia de un deicidio.*

EN ENSAYO LITERARIO:
George Steiner: *Extraterritorial.*

EN EDUCACION:
Everett Reimer: *La escuela ha muerto.*

EN ARTE:
Edgard Wind: *Los misterios paganos del Renacimiento.*

EN POESIA:
José Angel Valente: *Punto cero.*

EN HISTORIA:
Norman Cohn: *En pos del milenio.*

EN ORIENTALISMO:
Doctrinas secretas de la India-Upanishads. Traducción directa del sánscrito de Fernando Tola.

Y en todos los campos de las artes y las ciencias del espíritu persiga a BARRAL EDITORES, S. A.

DISTRIBUCIONES DE ENLACE, S. L. - BAILEN, 18 - BARCELONA-10

EDITORIAL ANAGRAMA

CALLE DE LA CRUZ, 44 - TEL. 203 76 52
BARCELONA-17

COLECCION DOCUMENTOS

Hans Magnus Enzensberger: *El interrogatorio de La Habana.*

COLECCION ARGUMENTOS

Gaston Bachelard: *Epistemología.*

SERIE INFORMAL

Philippe Daufouy y Jean-Pierre Sarton: *Pop Music/Rock.*
Tom Wolfe: *La izquierda exquisita & Mau-Mauando al parachoques.*

CUADERNOS

Xavier Rubert de Ventos: *Utopías de la sensualidad y métodos del sentido.*
Augusto M. Torres: *Nuevos directores norteamericanos.*

TAURUS

EDICIONES

PLAZA DEL MARQUES DE SALAMANCA, 7

TELEFONOS: 275 84 48* 275 79 60

APARTADOS: 10.161

MADRID (6)

EL ESCRITOR Y LA CRITICA

Ed. de DOUGLAS M. ROGERS: *Benito Pérez Galdós.*
Ed. de ILDEFONSO MANUEL GIL: *Federico García Lorca.*
Ed. de RICARDO GULLON y ALLEN W. PHILIPS: *Antonio Machado.*
JUAN IGNACIO FERRERAS: *La novela por entregas* (1840-1900).
Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830).
AMERICO CASTRO: *Sobre el nombre y el quién de los españoles.*

EDITORIAL LUMEN

AVDA. DEL HOSPITAL MILITAR, 52 - TEL. 214 52 72

BARCELONA-6

COLECCION PALABRA EN EL TIEMPO

Pájaros de América, novela de Mary McCarthy. El contraste entre el idealismo liberal de un joven norteamericano y la realidad del mundo moderno a través de sus experiencias en Europa, llenas de comicidad, que lo vuelven el *Cándido* de nuestros días.

Un hombre bueno es difícil de encontrar. La formidable novelista *Flannery O'Connor* describe el alucinado ambiente del sur de los Estados Unidos en diez relatos cortos de indudable maestría.

El sueño de Bruno, de Iris Murdoch. La vejez de Bruno, a la que no se resigna, convoca en apasionante *reacconto* los episodios singulares de su vida y las relaciones turbulentas con las mujeres de cuyo recuerdo no se desprende.

Memorias de una estrella. A propósito de su vida, *Pola Negri,* la *starlett* preferida de los años veinte, da su versión de las relaciones apasionadas que la unieron a las figuras más encumbradas del cine: Valentino, Chaplin, etcétera.

COLECCION PALABRA MENOR

Historias informales, de José María Carandell. Diez relatos aparentemente sencillos, que guardan todo su impacto para los finales, de indudable emoción.

TUSQUETS EDITOR

AVDA. DEL HOSPITAL MILITAR, 52, 3.° - 1.ª - TELEF. 213 96 78

BARCELONA-6

CUADERNOS MARGINALES

Mujeres, animales y fantasías mecánicas, de Juan José Arreola. Una selección de los mejores textos del gran cuentista mexicano.

Sin, seguido de *El despoblador,* de Samuel Beckett. Los dos últimos escritos de Beckett, más escuetos e inquietantes que nunca.

La casilla de los Morelli, de Julio Cortázar. Edición de Julio Ortega. Escritos, extraídos de la obra de Cortázar, en los que el autor se vuelve teórico de la literatura y crítico de su propio trabajo.

CUADERNOS INFIMOS

El verdadero Barba-Azul (La tragedia de Gilles de Rais), de George Bataille. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Un importante ensayo de Bataille sobre el rescate del mal a partir de la monstruosa figura de Gilles de Rais.

El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron, de Tom Wolfe. Cuatro ensayos sobre el mundo físico que rodea la juventud californiana por uno de los cronistas más sagaces de la vida norteamericana.

Fenomenología del Kitsch, de Ludwig Giesz. Una aproximación antropológica al estudio estético del mal gusto. Este libro está considerado como fundamental en la estética antropológica moderna.

EDICIONES DE LA REVISTA DE OCCIDENTE

Diccionario de Literatura Española

Dirigido por Germán Bleiberg y Julián Marías

Con la colaboración de: Jesús Manuel Alda Tesán, Andrés Amorós, Rodolfo Barón Castro, José Manuel Blecua, Consuelo Burell, Jorge Campos, María Josefa Canellada, Ricardo Carballo Calero, Manuel Cardenal, Heliodoro Carpintero, Henry H. Carter, Antonio Comas, Salvador Fernández Ramírez, Jaime Ferrán, Dolores Franco, Joseph G. Fucilla, Samuel Gili Gaya, Rafael Lapesa, Carlos P. Otero, José Manuel Pita, Francisco Quirós Linares, Antonio Sánchez Romeralo, Juan Antonio Tamayo, Alonso Zamora.

Encuadernado en tela con sobrecubierta serigrafiada.—1.280 pp., con 72 láminas de paleografía y mapas literarios.—Apéndices de orientación bibliográfica y de literaturas catalana y gallega actuales.—Cronologías de historia política, historia literaria, artística y cultural.—Además de las voces, relación de títulos.—1.200 ptas.

Estado moderno y mentalidad social

Siglos XV a XVII
Tomos I y II

José Antonio Maravall

Tomo I

Introducción: Estado y Renacimiento.—Parte primera: La transformación del universo político.—Parte segunda: Poder, individuo, comunidad.—530 pp.. numerosas notas.

Tomo II

Parte tercera: Los cambios de mentalidad en relación con las nuevas formas políticas y económicas.—Parte cuarta: Ampliación de los fines de la organización política y su conexión con los cambios estructurales del Estado.—Parte quinta: Los medios de acción del Estado.—Epílogo: La época de la Revolución estatal.—622 pp., índice de nombres, 850 ptas.

«Este libro es una nueva visión de la historia de España».

Este libro es el resultado de un planteamiento metodológico que trata de reunir, desde el punto de vista de la Historia Social, a la vez los hechos que la observación del pasado de los españoles proporciona al campo de la realidad positiva y los procedentes de las elaboraciones ideológicas, articulando ambos en un conjunto histórico. Los datos de diferente nivel que ofrece el acontecer histórico se articulan en una estructura que supera la dicotomía entre elementos infra y supraestructurales.

Casi en prosa

Dionisio Ridruejo

Esta obra contiene la experiencia del autor como viajero y profesor en América. En los poemas que la componen, aparecen elementos nuevos de imaginación y de humor.—188 pp., 100 ptas.

Distribuido por:

ALIANZA EDITORIAL, S. A. - Milán, 38 - Madrid-33

Journal of Spanish Studies
Twentieth Century

Editors: Vicente Cabrera and Luis González del Valle.

Editorial Advisory Council: Jaime Alazraki, Fernando Alegría, Pedro Barreda Tomás, Mary Ann Beck; Margaret Beeson, Harold L. Boudreau, Calvin Cannon, Rodolfo Cardona, Homero Castillo, Robert L. Coon, Ernesto Guerra Da Cal, Andrew P. Debicki, Evelio Echevarría, Antolín González del Valle, Sumner M. Greenfield, Paul Ilie, León Livingstone, Barnett A. McClendon, George McMurray, José Otero, Anthony M. Pasquariello, Hugo Rodríguez-Alcalá, Ivan A. Schulman, Alain Swietlicki, Mario J. Valdés.

Some Forthcoming Articles: On Azorín, Delibes, García Márquez, García Pavón, A. Machado, Neruda, Salazar Bondy, Vargas Llosa.

General Information: The journal publishes scholarly articles dealing with the literatures of Spain and Spanish America in this century. The periodical appears three times annually (Spring, Fall, and Winter). Manuscripts are welcome. Subscription is $6 per year ($11 for 2 years, $15 for 3 years).

Series of Critical Essays on Hispanic Authors: Sponsored by the journal and Eliseo Torres & Sons. It publishes outstanding scholarly papers dealing with prominent figures in the literatures of Spain and Spanish America. The series will begin with two volumes on the Spanish playwrights *Fernando Arrabal* and *José Ruibal*. Manuscripts are welcome.

Address: Direct all communications-manuscripts, subscriptions and advertisements-*to:*

Editors

Journal of Spanish Studies: Twentieth Century

Department of Modern Languages

Kansas State University

Eisenhower Hall

Manhattan, Kansas 66506 (U. S. A.)

clásicos castalia

LIBROS DE BOLSILLO

Colección fundada por don Antonio Rodríguez-Moñino
Dirigida por don Fernando Lázaro Carreter

Una colección de clásicos antiguos, modernos y contemporáneos en tamaño de bolsillo (10,5×18 cm.). Introducción biográfica y crítica

Selecciones bibliográficas, notas, índices e ilustraciones

Volumen sencillo ... 80 pts. *** Volumen intermedio. 100 pts.**
**** Volumen doble ...... 120 pts.** ***** Volumen especial ... 150 pts.**

*** 41. ALONSO FERNANDEZ DE AVELLANEDA: *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras.* Ed. de F. García Salinero.

* 42. ANTONIO MACHADO: *Juan de Mairena, sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936). Edición de José María Valverde.

* 43. VICENTE ALEIXANDRE: *Espadas como labios. La destrucción o el amor.* Ed. de José Luis Cano.

*** 44. AGUSTIN DE ROJAS: *Viaje entretenido.* Ed. de Jean Pierre Ressot.

** 45. VICENTE ESPINEL: *Vida del escudero Marcos de Obregón,* tomo I. Ed. de Soledad Carrasco Urgoiti.

** 47. DIEGO DE TORRES VILLARROEL: *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras.* Ed. de Guy Mercadier.

** 48. RAFAEL ALBERTI: *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí.* Ed. de Robert Marrast.

* 49. GONZALO DE BERCEO: *Vida de Santo Domingo de Silos.* Edición de Teresa Labarta de Chaves.

* 50. FRANCISCO DE QUEVEDO: *Los sueños.* Ed. de Felipe C. R. Maldonado.

* 51. BARTOLOME DE TORRES NAHARRO: *Comedias.* Ed. de D. W. McPheeters.

*** 52. RAMON PEREZ DE AYALA: *Troteras y danzaderas.* Ed. de Andrés Amorós.

** 53. JOSE MARTINEZ RUIZ, AZORIN: *Doña Inés.* Ed. de Elena Catena.

56. MANUEL ALTOLAGUIRRE: *Las islas invitadas.* Ed. de Margarita Smerdou Altolaguirre.

LITERATURA Y SOCIEDAD

JOSE MARIA MARTINEZ CACHERO: *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura.* 228 pp. 11 × 18 cm. Rústica: 160 pesetas.

EDICIONES CRITICAS

Epistolario de Leandro Fernández de Moratín. Ed. de René Andioc. 768 pp. 24×17 cm. Tela: 1.500 pesetas.

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 — MADRID - 10 — Teléfonos: 419 89 40 y 419 58 57

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO

LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID



PROXIMAMENTE

JUAN CARLOS ONETTI: *Palabras.*

LUIS F. GONZALEZ CRUZ: *Influencia cervantina en Lizardi.*

JOSE ORTEGA: *Estudios sobre la obra de Juan Benet.*

JOSE S. LASSO DE LA VEGA: *Una interpretación psicológica del mito de Orfeo: «Eurydice», de Anouilh.*

JORGE RODRIGUEZ PADRON: *Isaac Montero: otra vez el realismo.*

ALBERTO PASCUAL: *Juego de manos realizado por Edgar Allan Poe en el momento en que se vio capaz de encerrar a Annabel Lee en un portafolios.*

CARLOS EDMUNDO DE ORY: *Anual poemas.*

FRANCISCO VIVES: *La descalzadora.*

P. AGUSTIN UÑA JUAREZ: *La conquista de «Nueva España» y su significado humanista.*

PRECIO DEL EJEMPLAR:

70 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO